

Matthias Memmel

## Der Odyssee-Zyklus von Ludwig Michael Schwanthaler für die Münchner Residenz



Open Access LMU / Geschichts- und Kunstwissenschaften  
Nr. 32 (2008)  
<http://epub.ub.uni-muenchen.de/11508/>

Wissenschaftliche Arbeit zur Erlangung des Grades eines Magister Artium an  
der Fakultät für Geschichts- und Kunstwissenschaften der  
Ludwig-Maximilians-Universität München

Referent: Prof. Dr. Frank Büttner

Koreferent: Prof. Dr. Hubertus Kohle

München, April 2008

## Inhalt

### 1. Einleitung

1.1 Zum Gegenstand der Arbeit	01
1.2 Problemstellung	01
1.3 Forschungsstand	03

### 2. Ein Odyssee-Zyklus für die Münchner Residenz

2.1 Frühe Planungen für den Königsbau	
2.1.1 Die Idee zu einem Homerfries in der Kronprinzenzeit Ludwigs I.	06
2.1.2 Der in Aussicht gestellte Auftrag an Julius Schnorr von Carolsfeld	08
2.1.3 Der Plan zerschlägt sich	13
2.2 Realisierung im Festsaalbau	
2.2.1 Der Festsaalbau: Erweiterung der Residenz am Hofgarten	15
2.2.2 „nehmlich wie schön es wäre Schwanthaler...“: Festlegung auf den Künstler Ludwig Michael Schwanthaler	16
2.2.3 Vertragsabschluss mit Ludwig Michael Schwanthaler und Georg Hiltensperger	21
2.2.4 Lage und Aussehen der Odysseesäle im Festsaalbau	23

### 3. Die Rezeption Homers in der bildenden Kunst des 18. und frühen 19. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Odyssee

3.1 Die „Tableaux tirés de l’Iliade, de l’Odyssée d’Homere et de l’Eneide de Virgile“ des Comte de Caylus	30
3.2 „Homer nach Antiken gezeichnet“ von Johann Wilhelm Tischbein d. J.	33
3.3 Die Illustrationen zur Odyssee von John Flaxman und Bonaventura Genelli	34
3.4 Die Odyssee als Ausstattungsprogramm im Innenraum	36

4. Die Zeichnungen von Ludwig Michael Schwanthaler für den Odyssee-Zyklus	
4.1 „So schön classisch...“: Zum Stil der Odyssee-Zeichnungen	38
4.2 Der Zyklus im Spannungsfeld von epischer und dramatischer Malerei	45
4.3 Die bildhauerische Auffassung in Schwanthalers Zeichnungen	51
4.4 Der Odyssee-Zyklus im Oeuvre Ludwig Michael Schwanthalers	54
5. Schwanthalers Odyssee-Zeichnungen im Kontext ihrer Zeit	
5.1 Die Kunstpolitik und der Philhellenismus König Ludwigs I.	59
5.2 Abgrenzung zur zeitgenössischen Münchner Kunst	62
5.3 Der Wandel in der Auffassung der Mythologie: Zur Historizität der Odyssee	68
6. Die Ausführung der Wandgemälde durch Georg Hiltensperger	
6.1 Fortgang und Abfolge der Arbeiten	71
6.2 Die angewandte Maltechnik	78
6.3 Hiltenspergers Werk und Schwanthalers Vorlagen	82
7. Die Funktion der Odysseesäle	
7.1 Die intendierte Nutzung: Schauräume, Gästeappartement, Prinzenwohnung	87
7.2 Die reale Nutzung bis zur Zerstörung 1944	88
8. Rezeptionsgeschichte	94
9. Friedrich Preller d.Ä., seine Odysseebilder in Weimar und ihr Ausgang in München	97
10. Zusammenfassung	101



Verzeichnis schriftlicher Quellen	104
Literaturverzeichnis	105
Dank	119

#### Anhang

Dokument 1: Vertrag vom 30. Oktober 1836	121
Dokument 2: Nachträglicher Vertrag vom 25. Juni 1837	124
Dokument 3: Programm des Odyssee-Zyklus nach Ludwig Michael Schwanthaler	126
Dokument 4: Programm der ausgeführten Wandgemälde nach Otto Geiger	132
Abbildungsverzeichnis	135

#### Abbildungen

#### Katalog des Odyssee-Zyklus von Ludwig Michael Schwanthaler

## 1. Einleitung

### 1.1 Zum Gegenstand der Arbeit

Im Januar 1818 sandte Kronprinz Ludwig von Bayern aus Rom einen Brief an den „Königl. Hofarchitekten Herrn Baurath Klenze zu München“.<sup>1</sup> Es ist einer von vielen Briefen, welche die beiden zu ihren Lebzeiten miteinander wechselten. Einer von vielen Briefen, in denen Ludwig Klenze etwas auftrag, informierte oder Fragen stellte. Und doch ist jener Brief vom 27. Januar 1818 gerade derjenige, in dem die Vorhaben zu zwei Münchner Kunstwerken an prominenter Stelle, genauer gesagt zu zwei Wandmalereizyklen in der Münchner Residenz, erstmals greifbar werden. Die Rede ist von den Darstellungen des Nibelungenliedes und der Odyssee Homers.

Bei beiden Werken vergingen von der Idee bis zur endgültigen Umsetzung Jahrzehnte. Beide Projekte sahen sich in dieser Zeitspanne mit Veränderungen in ihrer Gestaltung und bei den Ausführenden sowie mit Phasen, in denen die Arbeiten an ihnen ins Stocken gerieten, konfrontiert. Dennoch sind die Unterschiede zwischen den beiden Zyklen weitaus größer als ihre Gemeinsamkeiten. Während die so genannten Nibelungensäle schon während ihrer Entstehung rege Publikum anzogen, in schriftlichen Publikationen erklärt und gedeutet wurden und den Zweiten Weltkrieg weitgehend unbeschadet überstanden, verlief die Geschichte der Odysseesäle weniger glücklich. In ihrer ursprünglich gedachten dekorativen Ausstattung nie ganz vollendet und von Kritikern hart angegangen, wurde ihre Nutzung bald zweckentfremdet, ehe die Odysseesäle im Hagel der Bomben des Jahres 1944 schwer beschädigt wurden. Im Zuge des Wiederaufbaues entschied man sich für eine veränderte Raumaufteilung im Residenztrakt am Hofgarten und demzufolge auch gegen eine Rekonstruktion der Odysseesäle. An Ort und Stelle erinnert heute nichts mehr an den einstigen Zyklus.

### 1.2 Problemstellung

Die Entwürfe für sämtliche Wandbilder des Odysseezyklus sind erhalten geblieben. Sie stammen von Ludwig Michael Schwanthaler, der sie Ludwig I. vorzulegen hatte, ehe der König sein Plazet für ihre Ausführung im größeren Format gab. Nach Ludwigs Tod gingen diese Reinzeichnungen in den Bestand der Staatlichen Graphischen Sammlung in München über, wo sie bis heute verwahrt werden. Dieses Konvolut, der Odyssee-Zyklus von Ludwig Michael Schwanthaler,

---

<sup>1</sup> BSB, Klenzeana XIV, 1, Ludwig an Klenze vom 27. Januar 1818.

bildet den Kern dieser Magisterarbeit. Es wird angestrebt, zu untersuchen, in welcher Art und Weise, in welcher Tradition und in welchem Zeitgeist Schwanthaler das mythologische Epos Homers in der Münchner Residenz zur Darstellung gebracht hatte.

Die Sichtweise der griechischen Mythologie und ihre Umsetzung in der bildenden Kunst unterlagen im Laufe der letzten zwei Jahrtausende selbstredend immer wieder Wandlungen. Was das für die Zeit Schwanthalers bedeutet, wird zu erörtern sein. Ein großes Defizit stellt dar, dass Schwanthaler selbst kaum schriftliche Reflexionen über sein künstlerisches Selbstverständnis oder über seine Werke hinterlassen hat.<sup>2</sup> Die formulierten Erkenntnisinteressen können auf diesem Wege nicht gestillt werden. Somit wird der Bezugsetzung des Odyssee-Zyklus mit anderen, kompatiblen Werken sowie der Abgrenzung davon eine wichtige Rolle zukommen. Da es dafür auch notwendig ist, zu wissen, auf welchen Traditionen der Homerrezeption Schwanthaler aufbauen oder wovon er sich absetzen konnte, geht der Analyse seiner Odyssee-Zeichnungen eine kurz gehaltene Skizzierung besagter Ausgangslage voraus.

Den Kern gleichsam umrahmend, wird der Versuch unternommen werden, die Geschichte und Funktion der Odysseesäle von ihrer Projektierung bis zu ihrer Zerstörung erstmals verlässlich nachzuzeichnen, soweit das Quellenmaterial dies zulässt. Ein der Arbeit beigelegter Katalog erfasst alle Entwürfe, die nach Schwanthalers eigenhändigem Programm zum Odyssee-Zyklus zählen, um auch hier für zukünftige Beschäftigungen mit der Thematik Grundlagenarbeit zu leisten.

Erst nach Formulierung und Anmeldung des Themas wurde mir bekannt, dass jüngst im Zusammenhang mit einer Forschungsarbeit aus Russland ein Album mit Abbildungen der nicht von Schwanthaler selbst, sondern von Georg Hiltensperger ausgeführten Wandgemälde geortet werden konnte, das bis dahin als verschollen gegolten hatte.<sup>3</sup> Ein bereichernder Fund für die vorliegende Thematik. Erstmals ist es nun möglich, Entwürfe und Ausführung gegenüberzustellen und kritisch zu vergleichen. Die Aufnahmen stellen auch das entscheidende Bindeglied zu den Rezensionen der Odysseesäle dar, wie sie in Kapitel 8 zu Wort kommen werden. Schließlich waren es nicht die Kabinettstücke Schwanthalers, sondern die ausgeführten Wandmalereien Hiltenspergers, anhand derer sich die Meinungsbildung über den Münchner Odyssee-Zyklus vollzog.

---

<sup>2</sup> Rank 2002, S. 14.

<sup>3</sup> Für diesen Hinweis Dank an Dr. Gertrud Rank.

### 1.3 Forschungsstand

Dem Odyssee-Zyklus von Ludwig Michael Schwanthaler und seiner Ausführung im Festsaalbau der Münchner Residenz ist bislang keine monographische Abhandlung gewidmet worden. Eine begründete und infolge wechselseitiger Auseinandersetzung gereifte Interpretation des Odyssee-Zyklus existiert nicht. Im Zuge übergeordneter Forschungen wie beispielsweise zur Baugeschichte der Münchner Residenz oder zum Oeuvre Schwanthalers wurde der Odyssee-Zyklus bestenfalls kurz behandelt. Zumeist fand er jedoch rein deskriptiv oder peripher Erwähnung.

Um eine Summierung dieser peripheren Erwähnungen kann es bei der Feststellung des Forschungsstandes nicht gehen. Lediglich die Stellen, an denen bis dato einzelne Erkenntnisse über den Odyssee-Zyklus von Ludwig Michael Schwanthaler gewonnen werden konnten, sind für eine Auseinandersetzung von Interesse. So stellt sich hier an dieser Stelle die Aufgabe, die bisherigen maßgeblichen Ausführungen über den Münchner Odyssee-Zyklus aus verschiedenen Kontexten heraus zu erfassen. Primär bieten sich hierfür drei Forschungsfelder an, nämlich die Literatur über Schwanthaler, über Hiltensperger sowie über die Münchner Residenz.

Für die Beschäftigung mit Ludwig Michael Schwanthaler ist Frank Ottens Werkverzeichnis von 1970 immer noch ein wichtiger Ausgangspunkt, jedoch im Wissen um dessen Defizite und verbunden mit einer kritischen Reflexion von Ottens Thesen.<sup>4</sup> Für die vorliegende Thematik schlägt besonders gravierend zu Buche, dass Otten die falsche Behauptung aufstellte, Schwanthaler habe den Odyssee-Zyklus niemals vollendet.<sup>5</sup> Dieser Irrtum resultierte daher, dass der Bestand von Schwanthaler-Zeichnungen in der Münchner Staatlichen Graphischen Sammlung bei Otten befremdlicherweise nicht erfasst wurde. In ihrer Dissertation über die Handzeichnungen des Bildhauers Ludwig Schwanthaler vermochte Gertrud Rank den Odyssee-Entwürfen zwangsläufig nur ein Kapitel zu widmen<sup>6</sup>, nicht ohne jedoch die überfällige Notwendigkeit einer kritischen kunsthistorischen Analyse des Odyssee-Zyklus erkannt zu haben und diese anzumehmen.<sup>7</sup> Ihre Beschreibung weniger ausgewählter Blätter schloss sie mit der These, dass dem Zyklus eine moralisch-sittliche Lektion für den Betrachter innegewohnt habe.<sup>8</sup>

---

<sup>4</sup> Otten 1970. Zu den Defiziten siehe Rank 2002, S. 18f.

<sup>5</sup> Otten 1970, S. 69.

<sup>6</sup> Rank 2002, S. 122-134.

<sup>7</sup> Ebd., S. 124f.

<sup>8</sup> Ebd., S. 134.

Die Annäherung an das Thema über die Person Georg Hiltensperger ist rasch skizziert. 1909 veröffentlichte Otto Geiger in der heimatgeschichtlichen Zeitschrift „Alt-bayerische Monatsschrift“ einen Aufsatz über Hiltensperger.<sup>9</sup> Sein emphatischer und stark wertender Sprachduktus erfordert vom Leser eine kritische Distanz, die noch von der – im Aufsatz selbst nicht enthüllten – Tatsache gestützt wird, dass Geiger in verwandtschaftlicher Beziehung zu Hiltensperger stand.<sup>10</sup> Seine Herangehensweise an den Odyssee-Zyklus ist komparativ. Er stellt die Entwürfe Schwanthalers den Ausführungen Hiltenspergers gegenüber. Seine Ansichten werden in das Kapitel 6.3 dieser Arbeit einfließen und dort hinterfragt werden. Geigers Beschäftigung mit Hiltensperger steht bislang singulär.<sup>11</sup> Jüngst entstand jedoch eine Dissertation über Hiltenspergers Hauptwerk, den Zyklus über die Entwicklung der Malerei in der Antike, ausgeführt in den Loggien der von Leo von Klenze errichteten Neuen Eremitage in St. Petersburg. Es ist zu hoffen, dass diese Arbeit in russischer Sprache von Elena Onoprienko bald auch der deutschsprachigen Fachdiskussion erschlossen werden wird, nicht zuletzt auch wegen ihres Beitrages zur Klenze-Forschung, vor allem aber als Impuls für die Hiltensperger-Forschung.<sup>12</sup>

In der Literatur zur Münchner Residenz und ihrer Baugeschichte werden die Odysseesäle zwar behandelt, aber nicht eingehend untersucht. Eva-Maria Wasem leistete in ihrer Dissertation über die Bildprogramme und Bildausstattungen in den Neubauten König Ludwigs I. einen Überblick über die Geschichte der Odysseesäle und listete erstmals die Reinzeichnungen Schwanthalers katalogartig auf.<sup>13</sup> Eine Verortung im Oeuvre Schwanthalers oder im kunsthistorischen Kontext der damaligen Zeit vollzog sie nicht. Eva Spensberger sichtete für ihre Magisterarbeit über den Wiederaufbau der Münchner Residenz unter besonderer Berücksichtigung des Festsaalbaus auch Quellenmaterial für die unmittelbare Zeitspanne vor der Zerstörung.<sup>14</sup> Ihrer Recherche verdankt die Kunsthistorische Forschung die Erkenntnis, dass die Odysseesäle in den 1930er Jahren durch das Theatermuseum genutzt wurden, auch wenn Spensberger die Nutzung nicht näher

---

<sup>9</sup> Geiger 1909/10, besonders S. 75ff.

<sup>10</sup> Otto Geiger war ein Enkel von Georg Hiltensperger. Für diese Auskunft Dank an Dr. Andreas Strobl.

<sup>11</sup> Es existiert noch ein weiterer, kürzerer Aufsatz von Geiger über Hiltensperger. Siehe Geiger 1918.

<sup>12</sup> Die Arbeit mit dem Titel „Die Galerie der Alten Malerei in der Neuen Eremitage: Der monumentale Dekorationszyklus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts als visuelles Modell der Geschichte der antiken Malerei“ wurde im April 2007 von der Staatlichen Kunst- und Industrie-Akademie, St. Petersburg zur Promotion angenommen. Die Dissertation wurde betreut von Prof. Dr. Michail Piotrovsky, Direktor der Staatlichen Eremitage, St. Petersburg. Eine Veröffentlichung ist geplant, aber noch nicht zu terminieren.

<sup>13</sup> Wasem 1981, besonders S. 205-220, S. 340-345 und S. 362f.

<sup>14</sup> Spensberger 1998.

spezifiziert und hierfür, wie zu zeigen sein wird, mit 1935 ein falsches Anfangsjahr nennt.<sup>15</sup> Weil die Odysseesäle nach dem Krieg nicht mehr rekonstruiert wurden, blieben sie jedoch im Hauptteil von Spensbergers Arbeit unbeachtet. 1998 nahm sich Gerhard Hojer in einem Aufsatz des Festsaalbaus an.<sup>16</sup> Sein Hauptaugenmerk lag auf der Rekonstruktion des Vorkriegszustandes. Für das Erdgeschoss mit den Odysseesälen konnte er zwar bislang unbekannte Ausstattungsentwürfe auffinden und veröffentlichen, auf den Odyssee-Zyklus Schwanthalers ging er jedoch nicht näher ein.

Zum Schluss soll der Blick noch einmal über die drei eben berührten Forschungsfelder hinaus geweitet werden. Im Katalog zur Ausstellung „Wiedergeburt griechischer Götter und Helden. Homer in der Kunst der Goethezeit“ (Stendal 1999/2000)<sup>17</sup> widmete sich Peter Keller unter anderem auch dem Odyssee-Zyklus von Schwanthaler. Keller stellte Schwanthaler an den Schluss einer Reihe von Künstlern, die sich in der Goethezeit mit der Odyssee beschäftigt haben. Dabei vertrat er in der Tradition Ottens die These, dass Schwanthaler der antike Stoff zuwider gewesen sei, weil er eher zu mittelalterlichen Themen geneigt habe.<sup>18</sup> Schwanthaler sei dennoch eine klare und leicht verständliche Aufbereitung des literarischen Stoffes gelungen. Die Odysseesäle hätten ebenso zur Bildung ihrer Betrachter wie auch zur Repräsentation des bayerischen Königshauses beigetragen.<sup>19</sup>

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass die bisherige Forschung alles andere als ein zufrieden stellendes Bild des Odyssee-Zyklus zu zeichnen vermag. Der Einblick in die Sekundärliteratur offenbarte auch, dass bis dato kaum Quellenarbeit geleistet wurde. Beispielsweise sind für die Thematik einschlägige Archivalien im Bayerischen Hauptstaatsarchiv noch vollkommen unberücksichtigt geblieben. Ein derartiges Fazit ernüchtert, ermuntert aber auch zugleich zu einer breit angelegten Untersuchung. In diesem Sinne wird nun der Einstieg in das Thema zu jenem Zeitpunkt vollzogen, an dem das Vorhaben einer künstlerischen Darstellung eines homerischen Epos für die Münchner Residenz erstmals schriftlich greifbar wird.

---

<sup>15</sup> Spensberger 1998, S. 28. Das Theatermuseum nutzte die Odysseesäle ab dem Jahre 1929, zunächst als Depot, später museal. Vgl. Kapitel 7.2.

<sup>16</sup> Hojer 1998.

<sup>17</sup> Kunze 1999.

<sup>18</sup> Keller 1999a, S. 143f.

<sup>19</sup> Ebd., S. 163.

## 2. Ein Odyssee-Zyklus für die Münchner Residenz

### 2.1 Frühe Planungen für den Königsbau

#### 2.1.1 Die Idee zu einem Homerfries in der Kronprinzenzeit Ludwigs I.

Im Oktober 1817 unternahm Kronprinz Ludwig von Bayern eine Reise nach Italien, in deren Verlauf er am 21. Januar 1818 nach Rom gelangte. Sogleich machte er sich daran, die deutschen Künstler vor Ort aufzusuchen. Interessiert besah er sich ihre Werke.<sup>20</sup> Bis zu den Eindrücken jener Reise war der Kunstgeschmack des Kronprinzen von klassizistischen Idealen geprägt gewesen. Die Begegnungen mit den religiös-patriotisch gesinnten Künstlern aus dem in Rom ansässigen Kreis der Nazarener brachten nun in Ludwig eine neue Saite zum Schwingen, deren stimulierende Vibration lange andauern sollte. Seine hohe Wertschätzung für die antike Kunst wurde davon tangiert, aber nicht verdrängt.

Der in der Einleitung angesprochene Brief von Kronprinz Ludwig an Klenze, datiert aus den Anfangstagen jenes Aufenthalts in Rom, enthält erstmals eine Äußerung zum Vorhaben einer künstlerischen Darstellung nach Homer für die Münchner Residenz. Der Brief und die in ihm wiedergegebenen Gedanken sind im geschilderten Kontext zu sehen, nämlich geschrieben in einer Atmosphäre höchster Begeisterung von Rom und seinen Künstlern, deren Schaffen dem Kronprinzen mannigfache Anregungen für eigene Projekte bot. So überrascht es nicht, dass Ludwig den Architekten im heimischen München von neuen Vorhaben, die ihm innerlich vorschwebten, zu unterrichten wusste. Er weihte Klenze in seinen Plan ein, einen großen Saal von Peter Cornelius mit Abbildungen des Nibelungenliedes schmücken zu lassen, woraus so bekanntlich nichts wurde.<sup>21</sup> Cornelius, den der Kronprinz erst kurz zuvor durch die Vermittlung seines Leibarztes Ringseis persönlich kennen gelernt hatte<sup>22</sup>, übernahm schließlich andere Aufgaben in München. In einem neuen Absatz fuhr Ludwig an Klenze fort:

„Denken Sie reiflich nach in welchem zu erbauenden Orte als Fries die Illiade oder Odysse anzubringen wäre wenn ich sie von dem in Bassorelievo einzig herrlichen Thorwaldsen durch solches darstellen ließe.“<sup>23</sup>

---

<sup>20</sup> Zu Ludwig I. und den deutschen Künstlern in Rom siehe Scheffler 1981.

<sup>21</sup> „In der gegen den Maximiliansplatz zu erbauenden Faciade möchte vielleicht der größte Saal mit Abbildungen des Nibelungenliedes von Cornelius zu bemalen seyn.“ BSB, Klenzeana XIV, 1, Ludwig an Klenze vom 27. Januar 1818.

<sup>22</sup> Vgl. Ringseis 1876, S. 438.

<sup>23</sup> BSB, Klenzeana XIV, 1, Ludwig an Klenze vom 27. Januar 1818.

Der gebürtige Däne Bertel Thorvaldsen zählte ebenfalls zu den Künstlern, die Ludwig in Rom antraf.<sup>24</sup> Er hatte dort 1812 aus Anlass der bevorstehenden Ankunft Napoleons für den Quirinalspalast einen Fries mit Darstellungen aus dem Leben Alexanders des Großen geschaffen.<sup>25</sup> Der Korse war letztlich doch nicht nach Rom gekommen. Der fertig gestellte Alexanderfries jedoch hatte europaweit Furore und seinen Schöpfer populär gemacht. Im Entstehungsjahr feierte das Morgenblatt für gebildete Stände Thorvaldsen als „Patriarchen des Reliefs“.<sup>26</sup>

Kronprinz Ludwig hatte bereits vor seinem Romaufenthalt bei Thorvaldsen einen 80 Meter langen Relieffries über das Leben Jesu für die in München gegenüber der Glyptothek geplante Apostelkirche in Auftrag gegeben.<sup>27</sup> Die Kirche wurde jedoch nie gebaut, der dafür vorgesehene Relieffries nie realisiert. Ähnlich erwies sich die Situation für den angedachten Homerfries. Im Frühjahr 1818 und der Folgezeit gab es keinen geeigneten Ort, ihn umzusetzen. Dabei hatte Kronprinz Ludwig bereits Erweiterungen der Münchner Residenz „gegen den Maximiliansplatz“ und „gegen den Hofgarten“ im Sinn.<sup>28</sup> An beiden Orten konnte er sich den Homerfries vorstellen:

„Vielleicht aber in einem [...] Saale des neues Baues [=Königsbau]; vielleicht, so eben kömmt mir der Gedanke für einen Saal des zu werdenden Ausbaus gegen den Hofgarten.“<sup>29</sup>

Eine Verwirklichung jener Ausbauten besaß aber zu Lebzeiten seines Vaters, König Max I. Josephs, wenig Aussicht auf Erfolg. Dieser hatte sich zwar von Maximilian von Verschaffelt einen umfassenden Projektplan zur Umgestaltung der Residenz erarbeiten lassen, in die Tat umsetzen wollte ihn Max I. Joseph dann jedoch nicht.<sup>30</sup> Seinem Hofarchitekten gegenüber bekannte er:

„Klenze, mit dem Neubau des Schloßes ist es nichts, das will ich dem Louis überlassen, ich will aber in meiner Ruhe bleiben.“<sup>31</sup>

---

<sup>24</sup> Zu Thorvaldsens Aufenthalt und Stellung in Rom siehe Joernaes 1977.

<sup>25</sup> Hemmeter 1984, S. 94-135.

<sup>26</sup> Ebd., S. i.

<sup>27</sup> Wünsche 1991, S. 317.

<sup>28</sup> Siehe den eben zitierten Brief: BSB, Klenzeana XIV, 1, Ludwig an Klenze vom 27. Januar 1818.

<sup>29</sup> BSB, Klenzeana XIV, 1, Ludwig an Klenze vom 27. Januar 1818.

<sup>30</sup> Zum Projektplan von Maximilian von Verschaffelt siehe Langer 2006, S. 51-53.

<sup>31</sup> BSB, Klenzeana I, Memorabilien Bd. 1, folio 85 recto und verso.



Diese Erwartungshaltung griff sein Sohn Ludwig bekanntlich später nur zu gerne auf. Aus dem angedachten Homerfries für die Münchner Residenz durch Thorvaldsen wurde hingegen nie etwas.

### 2.1.2 Der in Aussicht gestellte Auftrag an Julius Schnorr von Carolsfeld

Im Jahre 1823 wurden Ludwigs Überlegungen für einen neuen Residenzflügel am Max-Josephs-Platz konkreter, obwohl sein Vater noch lebte. Er sandte an Klenze selbst gefertigte Pläne mit der ihm vorschwebenden Raumbelagung in dem von ihm Königsbau titulierten Neubau.<sup>32</sup> Gleichzeitig verpflichtete er Klenze diesbezüglich zu strengster Verschwiegenheit: „Keinem Menschen etwas davon, jeder Mißdeutung zu entgehen.“<sup>33</sup> Ende 1823 zog es Ludwig gemeinsam mit Klenze erneut gen Süden. Im Frühjahr 1824 hielten sich die beiden auf Sizilien auf. Als sich wegen schlechten Wetters ihre Abreise von der Insel verzögerte, drängte Ludwig Klenze, die Wartezeit nicht untätig verstreichen zu lassen. In seinen Memorabilien berichtete Klenze:

„Der Aufforderung des Kronprinzen gemäß benutzte ich die [...] uns werdende Muße, um den ersten Entwurf zu dem neuen Schloßflügel, dem Königsbau, zu machen, wozu mich der Kronprinz dringend aufforderte, obwohl die treffliche Gesundheit des Königs Max noch nicht so bald erwarten läßt, daß dieser Bau zur Ausführung kommen möchte.“<sup>34</sup>

Klenze, der mit seinem Nachsatz die Lage sicherlich richtig einschätzte, wurde nichtsdestotrotz mit mittlerweile noch konkreter gewordenen Vorstellungen Ludwigs hinsichtlich Aufteilung und Ausstattung des neuen Baues konfrontiert:

„Für das Innere ward festgesetzt:

1. der König wolle mit der Königin denselben Stock bewohnen, und zwar so, daß die kleinen letzten Zimmer beider Apartements zusammenstießen, mithin die 2 Vorzimmer und 2 Treppen an d. Enden des Baues kommen sollten.
2. Als Hauptmotiv der Dekoration solle dienen, daß im Erdgeschoße das Lied der Niebelungen gemalt würde,

---

<sup>32</sup> BSB, Klenzeana XIV, 1, Ludwig an Klenze vom 18. August 1823. Ludwigs Dispositionspläne sind abgelegt unter BSB, Klenzeana XIV, 6 sowie abgedruckt und transkribiert in: Glaser 2004, Bd. 3, S. 180-183.

<sup>33</sup> BSB, Klenzeana XIV, 1, Ludwig an Klenze vom 18. August 1823.

<sup>34</sup> BSB, Klenzeana I, Memorabilien Bd. 1, folio 179 recto.

im ersten Stocke aber 6 aufeinander folgende Säle wären, worin auf den 24 Wänden die 24 Gesänge der Odyßee dargestellt würden. [...]“<sup>35</sup>

Ludwig gedachte demnach seine Ideen von Darstellungen des Nibelungenliedes und eines homerischen Epos im Königsbau endlich in die Tat umzusetzen. Was das homerische Projekt angeht, hatte er sich nunmehr auf die Odyssee festgelegt. Auch wünschte er sie nicht mehr in der Form eines Relieffrieses, sondern als Zyklus von 24 Wandgemälden dargeboten. Es stellt sich die Frage, warum Ludwig seine Entscheidung letztlich für die Odyssee und nicht für die Ilias getroffen hatte. Bisher ist dies unhinterfragt geblieben. Wäre es aber nicht auch nahe liegend gewesen, die Ilias darzustellen wie im Florentiner Palazzo Pitti, dem architektonischen Vorbild des Königsbaus?<sup>36</sup> Seit 1820 malte Peter Cornelius, dem Ludwig 1818 während seines Aufenthaltes in Rom noch die Ausführung eines Nibelungensaales zugedacht hatte, an den Fresken in der Münchner Glyptothek. Im dortigen Heroensaal verarbeitete der Künstler auch den Kampf und Fall von Troja.<sup>37</sup> Den Stoff der Ilias gab es demnach bildlich bereits in München, wenn auch in einer deutlich anderen Form als Ludwig es nun für die Odyssee vorgab. Strikt an die Textvorlage gebunden sollte Wand für Wand immer ein Gesang der Odyssee zur Darstellung gebracht werden.

Klenze stellte dieser raumgreifende Wunsch des Kronprinzen bei seinen Planungen vor das nicht geringe Problem, „die 6 Säle für die Odyßee bei den festgesetzten Bewohnungs- und Eintheilungsverhältnissen im ersten Stocke gewinnen zu können.“<sup>38</sup> Wenn die beiden Appartements von König und Königin wie gewünscht in der Mitte zusammenstoßen, ihre Zugänge jedoch an den Enden des Baues liegen sollten, blieb für die Raumfolge der Odyssee zwangsläufig kein Platz mehr. Es sei denn, man hätte eines der beiden königlichen Appartements dafür verwendet. Klenze blieb nichts anderes übrig, als wegen der Odysseesäle missmutig umzudisponieren:

„Ich verlegte diese endlich in meinem Plane in den 2. Stock, welcher sich theilweise über dem ersten erhob und für ein kleines Festappartement bestimmt ward, obwol diese Art von Ausschmückung sich dazu nicht recht paßte.“<sup>39</sup>

---

<sup>35</sup> BSB, Klenzeana I, Memorabilien Bd. 1, folio 179 verso.

<sup>36</sup> Vgl. die Abbildung des dortigen Iliassaals in: Cajani 1997, S. 9. Zum ausführenden Künstler Luigi Sabatelli siehe auch Strozzi 1978.

<sup>37</sup> Siehe Büttner 1980, S. 175-203.

<sup>38</sup> BSB, Klenzeana I, Memorabilien Bd. 1, folio 80 verso.

<sup>39</sup> Ebd.

Ludwig hatte das Projekt des Odyssee-Zyklus noch vor seiner Abreise nach Sizilien entscheidend vorangetrieben, indem er einen Künstler für die Ausführung des Auftrages auserkoren und diesen davon auch in Kenntnis gesetzt hatte. Die Rede ist von Julius Schnorr von Carolsfeld.

Julius Schnorr von Carolsfeld lebte und wirkte zur damaligen Zeit in Rom. Der in Leipzig gebürtige Künstler gehörte zu einem Kreis deutscher Künstler, die in den 1820er Jahren für den Marchese Massimo in dessen römischen Wohnsitz Räume freskierten. Schnorr von Carolsfeld trug hierzu Szenen nach Ariost bei.<sup>40</sup> Den bayerischen Kronprinzen kannte er persönlich. Der ungezwungene und dabei doch verbindliche Umgang Ludwigs mit den deutschen Künstlern in Rom hatte auf Schnorr großen Eindruck gemacht.<sup>41</sup> Mit seiner Wahl entschied sich Ludwig für einen humanistisch gebildeten und technisch versierten Freskanten. Dabei mag bei Ludwigs Wahl auch ein Aspekt, der bislang, wenn es um die Auftragsvergabe an Schnorr von Carolsfeld ging, in der Literatur unerwähnt blieb, eine wenn nicht entscheidende, so doch unterstützende Rolle gespielt haben.

Der Name Schnorr von Carolsfeld war in jenen Tagen mit der Illustration homerischer Epen bereits eng verknüpft. 1804 war bei dem Leipziger Verleger Göschen eine Prachtausgabe der Ilias in zwei Bänden erschienen. 1807 folgte dann die Odyssee, ebenfalls in zwei Bänden.<sup>42</sup> Beigegeben waren Illustrationen von der Hand des Engländers John Flaxman, die dieser Ende des 18. Jahrhunderts entworfen hatte. Von ihnen und ihrem wirkmächtigen Erfolg wird noch zu handeln sein. Göschens Ausgaben enthielten diese Illustrationen Flaxmans in verkleinerten Nachstichen, ausgeführt von Hans Schnorr von Carolsfeld unter Mithilfe seiner beiden Söhne Ludwig Ferdinand und Julius.<sup>43</sup> Wie Krueger anführt, wurden die Stiche später auch separat veröffentlicht<sup>44</sup> und trugen so zur Verbreitung der Flaxmanschen Motive, aber auch des Namens Schnorr von Carolsfeld im Zusammenhang mit der Illustration Homers bei. Dies dürfte Kronprinz Ludwig nicht unbekannt gewesen sein.

---

<sup>40</sup> Siehe Schnorr von Carolsfeld 1909, S. 39-56.

<sup>41</sup> Am 24. März 1818 schrieb Julius Schnorr von Carolsfeld an seine Schwester Ottilie angetan über Kronprinz Ludwig: „[...] er ist ein großer Freund und Beförderer der Kunst und der Künstler. Er hat sich alle deutsche [!] Künstler vorstellen lassen, die meisten besucht und ihre Werke mit Aufmerksamkeit gesehen.“ Schnorr von Carolsfeld 1886, S. 57.

<sup>42</sup> Krueger 1971, S. 63-66.

<sup>43</sup> Siehe Seeliger 2005, S. 26-31.

<sup>44</sup> Krueger 1971, S. 64.

Julius Schnorr von Carolsfeld berichtete in einem Brief vom 7. Dezember 1823 aus Rom an seinen Freund Johann Gottlob Quandt sichtlich aufgeregt von dem ihm in Aussicht gestellten Auftrag:

„Der P r i n z v o n B a y e r n (von dem Sie wissen werden, daß er diesen Winter wieder in Italien zubringt) hat meiner Arbeit das größte Lob erteilt und mir zu verstehen gegeben, daß er bei einer neuen großen Unternehmung, die er im Sinne hat, mich beschäftigen wolle. Er ist nämlich gesonnen ein Wohnhaus, von dem ich selbst nicht weiß, ob er es erst bauen läßt oder ob es gebaut ist, mit Gegenständen aus der Odyssee al fresco ausmalen zu lassen. K l e n z e, der den Tag vor der Abreise des Prinzen nach Sicilien bei mir war, forderte mich auf, ein paar Zeichnungen aus diesem Gedicht zu verfertigen, damit der Prinz sehen könne, wie mir diese Gegenstände gelängen“<sup>45</sup>

Schnorr gestand, dass ihm dieser Antrag höchst erwünscht gewesen sei, wenngleich er sich dies, wie er anführte, aus taktischen Gründen nicht habe anmerken lassen. Vielmehr habe er Klenze vorgeschlagen, dass noch einige andere Künstler aufgefordert werden sollten, Kompositionen zu erarbeiten. Davon wollte Klenze jedoch nichts wissen:

„Ich solle also nur ein paar Zeichnungen machen und mich auf ihn verlassen; er würde mich nicht auffordern, wenn er nicht wüßte, daß es des Prinzen Wunsch wäre.“<sup>46</sup>

Bemerkenswert ist, dass Schnorr im Unklaren darüber gelassen wurde, wofür die Wandgemälde aus der Odyssee gedacht waren. Da Pläne zum Königsbau zu Lebzeiten Max I. Josephs vertraulich behandelt werden mussten, konnte er anfänglich auch nicht ahnen, welches „Wohnhaus“, wie er sich mit seinen Worten ausdrückte, sein Werk schmücken sollte. Allein der in Aussicht gestellte Auftrag genügte jedoch, um Schnorr von Carolsfeld in fiebrige Aufregung zu versetzen. Seinen Brief an Quandt beschloss er mit den Sätzen:

„Die Zeichnungen will ich also machen und in ihnen alle die Lebensfülle niederzulegen suchen, die der Gegenstand erheischt; vielleicht, daß sie mir eine Arbeit verschaffen, die ich mit der größten Freude ergreifen würde. Daß diese Sache unter uns bleiben muß, werden Sie fühlen, geliebter Freund, ich brauche Sie daher nicht weiter zu bitten, nicht davon zu reden.“<sup>47</sup>

---

<sup>45</sup> Schnorr von Carolsfeld 1886, S. 449.

<sup>46</sup> Ebd., S. 449f.

<sup>47</sup> Ebd., S. 450.

In den darauf folgenden Monaten hinderten eine Fingerverletzung und Verpflichtungen für die Ausmalung der Villa Massimo in Rom Schnorr von Carolsfeld daran, mit den Zeichnungen aus der Odyssee zu beginnen. Im Mai 1824 berichtete er aber seinem Vater guten Mutes:

„Dem P r i n z e n, der mich später selbst angegangen, die Zeichnungen zu machen, habe ich versprochen, im Verlaufe dieses Jahres sie zu machen.“<sup>48</sup>

Schon kurz darauf erkrankte Schnorr von Carolsfeld erneut. Ein Augenleiden und eine Verletzung am Arm zwangen ihn zum Kürzertreten. In den verordneten Erholungspausen entwarf er einige Kohleskizzen.

„Unter diesen ist eine Komposition aus der Odyssee, die ich, so Gott will, später einmal auszeichnen werde. N a u s i k a a, nachdem sie mit Odysseus verabredet, daß er in dem Gehölz zurück bleibe, zieht mit ihren Gefährtinnen nach der Stadt zurück.“<sup>49</sup>

Ein Holzschnitt des Bildes vermittelt einen Eindruck, wie Schnorr die Thematik behandelt und den Zyklus angelegt hätte (Abb.1). In seinen Lebenserinnerungen schilderte der Maler Ludwig Richter die Besichtigung des Originals bei einem Besuch im Atelier Schnorrs:

„Schnorr führte uns nun vor seine neueste Arbeit, einen Karton, welchen er zwischen den Malereien der Massimi vorgenommen hatte: Die Heimkehr der Nausikaa. Die freundliche Königstochter, von ihrem Wagen die Maultiere lenkend, kommt mit ihren Jungfrauen vom Brunnen, wo sie die Wäsche hielten, und der dort aufgefundene Mann, Odysseus, folgt ihnen bescheiden. Der Weg führt durch ein junges Wäldchen nach der Königsburg. Die Situation ist so anmutig naiv, so heiter friedlich, und erregt durch den ehrerbietig folgenden Fremdling eine Art spannendes Interesse, daß wir hoch erfreut und erbaut die schöne Arbeit betrachteten, und Schnorrs großes Talent hier auf einem ganz neuen Gebiete bewundern mußten.“<sup>50</sup>

Ludwig Richter beurteilte Schnorrs Entwurf mit Worten, die einen aufmerksam machen müssen. Richter lobte das Werk, es sei „anmutig naiv“ und „heiter friedlich“. Ein Vokabular, das einem romantisch gesinnten Werk zur Ehre gereichen würde. Es sei aber festgehalten, ohne dies an dieser Stelle bereits näher zu erklären, dass „anmutig naiv“ und „heiter friedlich“ nicht die Kategorien waren, nach denen man, namentlich der Auftraggeber König Ludwig I. und sein

---

<sup>48</sup> Schnorr von Carolsfeld 1886, S. 275.

<sup>49</sup> Ebd., S. 281f.

<sup>50</sup> Richter 1909, S. 210. Der Karton, den Richter in Schnorrs Atelier in Augenschein nahm, ist verschollen. Die zugrunde liegende Zeichnung befand sich bis 1945 im Berliner Kupferstichkabinett. Vgl. Seeliger 1999, S. 105.

Berater Leo von Klenze, das klassische Epos der Odyssee in der Münchner Residenz behandelt sehen wollte.

### 2.1.3 Der Plan zerschlägt sich

In der Nacht vom 12. auf den 13. Oktober 1825 verstarb König Max I. Joseph. Aus Kronprinz Ludwig wurde König Ludwig I. von Bayern. Nun war der Weg frei zur Realisierung des neuen Residenztraktes am Max-Josephs-Platz.<sup>51</sup> Die Grundsteinlegung fand am 18. Juni 1826 statt, dem Jahrestag der Schlacht von Waterloo.<sup>52</sup> Im Herbst desselben Jahres wurde Julius Schnorr von Carolsfeld auf eine Reise nach Sizilien geschickt, um mit seinen eigenen Worten „eine dem griechischen Boden verwandte Natur und die dort befindlichen herrlichen Denkmale griechischer Abkunft kennen zu lernen und [...] aufzunehmen.“<sup>53</sup>

Sizilien, das einst in der Antike als Kolonie zu Griechenland gehört hatte, fungierte damals für Reisende in der Tat als eine Art „Ersatz-Griechenland“. Der Grund hierfür waren die kriegerischen Auseinandersetzungen zwischen der osmanischen Herrschaft und der griechischen Bevölkerung auf dem Boden des früheren Griechenlands, das zu dieser Zeit nur ein namenloser Teil des Osmanischen Reiches war. An einen gefahrenfreien Bildungstourismus dorthin war nicht zu denken.

Schnorr von Carolsfeld trat seine Reise an mit dem zitierten Ziel der Vorbereitung und Inspiration für den Odyssee-Zyklus. Zumindest er ging also noch über die Grundsteinlegung hinaus von einer Realisierung der Odysseesäle im Königsbau aus. Als er am Ende seiner Reise nach Messina zurückkehrte, fand er jedoch beim bayerischen Konsul einen Brief von Ringseis vor, in dem dieser ihm mitteilte, dass die Odyssee aus dem Bildprogramm des Königsbaus heraus gefallen sei. Anstatt ihrer sollte Schnorr von Carolsfeld nun dort gemeinschaftlich mit Peter Cornelius Darstellungen aus dem Nibelungenlied malen, was Schnorr aber schließlich allein übernahm.<sup>54</sup>

---

<sup>51</sup> Sein erster Gedanke, nachdem ihm die Nachricht vom Tod seines Vaters überbracht worden war, soll nach Ludwigs eigenem Bekunden der „Gebäudeaufführung“ gegolten haben. Siehe Bayern 1967, S. 241.

<sup>52</sup> Der zur Grundsteinlegung eingeladene französische Gesandte am bayerischen Hof empfand diese von Ludwig I. gewählte Bezugsetzung als Affront. Wasem 1981, S. 17f.

<sup>53</sup> Schnorr von Carolsfeld 1909, S. 13.

<sup>54</sup> Ebd. Für den weiteren Verlauf des Nibelungen-Projektes siehe Nowald 1978.

Diese Wendung kam Klenze wohl nicht ungelegen. Nicht nur widersprach es wie erwähnt seinem Geschmack, Räume im zweiten Obergeschoss mit der Odyssee zu belegen. Auch entsprach die Wahl Schnorr von Carolsfelds durch den damaligen Kronprinzen nicht seinen Vorstellungen. Seinen Memoiren vertraute er an:

„Der Kronprinz schrieb mir, Schnorr würde ihm in Mußestunden Entwürfe für die Odyßeebilder machen und mir übersenden; ich kann aber nicht glauben, daß sein Talent sich für diese Gegenstände des klaßischen Alterthums eignet.“<sup>55</sup>

Diese Skepsis, die wohlgemerkt erst in späteren Jahren niedergeschrieben wurde, muss jedoch bereits in der entscheidende Phase so schwer gewogen haben, dass Klenze im Januar 1826 wegen der Odysseedarstellungen sogar Kontakt zu Peter Cornelius aufgenommen hatte, obwohl das Verhältnis der beiden bekanntlich nicht sehr gut war. So führte Klenze gegenüber Ludwig I. am 11. Januar 1826 aus:

„Mit H.v.Cornelius habe ich ebenfalls gesprochen, und derselbe glaubt allerdings in den vier unteren Sälen, einen vollständigen mahlerischen Cyklus aus den 24 Gesängen der Odyßee durchführen zu können. Cornelius stimmt auch darin mit mir überein daß der Vortheil eines schöneren Äußeren hier das Opfer überwiegen würde.“<sup>56</sup>

Allem Anschein nach war dies ein geschickter Schachzug, um das gesamte Projekt auf Eis zu legen. Denn Klenze brachte mit Cornelius nicht nur eine Alternative zu Schnorr ins Spiel, sondern ahnte wohl auch, dass die „vier unteren Säle“, die ja an sich den Nibelungen zugedacht waren, so nun aber wieder zur Disposition standen, Ludwig I. für die Odyssee nicht genügen würden. Schließlich war es dessen ausdrücklicher Wunsch, jeden Gesang auf einer separaten Wand verwirklicht zu sehen, wofür nun einmal sechs Räume notwendig waren. Klenzes Rechnung ging auf, denn der König nahm nicht nur Abstand von Schnorr, sondern auch von der Verwirklichung der Odysseesäle im Erdgeschoss und anderswo im Königsbau. Darstellungen aus der Odyssee in der Münchner Residenz blieben nach dem Wegfall aus dem Bildprogramm des Königsbaus somit weiter nur ein Vorhaben.

---

<sup>55</sup> BSB, Klenzeana I, Memorabilien Bd. 1, folio 191 recto.

<sup>56</sup> GHA, NL Ludwig I., II A 31, Klenze an Ludwig vom 11. Januar 1826.

## 2.2 Realisierung im Festsaalbau

### 2.2.1 Der Festsaalbau: Die Erweiterung der Residenz am Hofgarten

Zu Beginn der Regentschaft Ludwigs I. mangelte es der Münchner Residenz an einer für eine würdevolle Palastanlage wichtigen Eigenschaft. Das Konglomerat von Bauteilen aus mehreren Jahrhunderten besaß kein einheitliches, repräsentatives Erscheinungsbild nach außen. An manchen Seiten, wie im Norden zum Hofgarten hin, wies die Residenz nicht einmal eine einheitliche Bauflucht auf (Abb.2). Max I. Joseph hatte daran nichts geändert und die Residenz nur im Inneren geringfügig umbauen lassen.<sup>57</sup> Ludwig dachte anders und war entschlossen, die Residenz nicht nur um den Königsbau, sondern auch nach Norden zum Hofgarten hin zu erweitern. Während der Königsbau emporwuchs, plante Klenze bereits den im Folgenden Festsaalbau genannten Trakt im Norden (Abb.3).

Anders als der Königsbau, den König und Königin selbst bewohnten, war der Festsaalbau als Austragungsort feierlicher Anlässe und Festlichkeiten vorgesehen. Im Obergeschoss, dem würdevollen „piano nobile“, entstanden ein Thronsaal, ein Ballsaal, drei so genannte Kaisersäle, ein Schlachtensaal und anderes mehr. Die Ausstattung des Obergeschosses konnte bis zur Hochzeit des Kronprinzen Maximilian mit Prinzessin Marie von Preußen im Jahre 1842 vollendet werden. Zu ebener Erde hatte Klenze bei seinen Entwürfen für den Festsaalbau auf eine Besonderheit Acht zu geben. Der runde Turmstumpf der Alten Veste durfte in keinem Fall abgetragen werden, bestand doch die Sage, dass mit seinem Abbruch auch das Haus Wittelsbach untergehen würde.<sup>58</sup> So wurden die Fundamente des Turms zwangsläufig in den Grundriss des Neubaus eingebunden.<sup>59</sup>

Als Klenze am 1. März 1831 eine „Vorläufige Schätzung der Kosten des neuen Baues eines Residenzflügels nach dem Hofgarten gerichtet“ anstellte, wurden darin im Erdgeschoss auch die Odysseesäle aufgeführt.<sup>60</sup> Im September 1832 wählte Ludwig I. das Projekt noch einmal in Gefahr, weil er auf einem ihm von Klenze vorgelegten Plan nur vier anstatt der von ihm

---

<sup>57</sup> Siehe Langer 2006, S. 53-61.

<sup>58</sup> Meitinger 1970, S. 41.

<sup>59</sup> Ebd., S. 100.

<sup>60</sup> Das Schriftstück ist abgelegt unter BSB, Ludwig I.-Archiv 20, Mappe „Kunst-Anschaffungen“ und abgedruckt in: Glaser 2007, Bd. 3, S. 675f.



ausdrücklich gewünschten sechs Räume für die Odyssee vorgesehen sah.<sup>61</sup> Doch Klenze beruhigte den König umgehend.<sup>62</sup> Nach dieser kurzen Irritation wurden endgültig sechs Räume im Erdgeschoss des Festsaalbaus für einen Odyssee-Zyklus reserviert.

### 2.2.2 „nehmlich wie schön es wäre Schwanthaler...“: Festlegung auf den Künstler Ludwig Michael Schwanthaler

Die Frage, wer die Motive der Odysseesäle entwerfen sollte, stellte sich nun dringender als je zuvor. Schnorr von Carolsfeld kam kaum mehr in Frage. Er war mittlerweile mit den Nibelungensälen im Königsbau beschäftigt. Eine Randnotiz von Ludwig I. auf einem Schreiben Klenzes vom 23. August 1832 ist ein erstes Anzeichen dafür, dass der König mit dem Gedanken spielte, Ludwig Michael Schwanthaler mit der Odyssee zu betrauen. Der König hatte dort vermerkt: „Odyss Zeich. Schwanthr“.<sup>63</sup> Am 3. September 1832 teilte Ludwig I. Leo von Klenze seine Überzeugung von Schwanthaler mit. Eine Überzeugung, die schon länger in ihm gereift war:

„Ein seit geraumer Zeit mir gewordener Gedanken [sic] spreche ich Ihnen aus nehmlich wie schön es wäre Schwanthaler, der, ohne Jemand Unrecht zu thun, wie keiner es mehr u. wie kaum Wenige es seyn dürften, von dem Hellenischen Alterthum durchdrungen, die Zeichnungen für die 24 Wände, auf jedem eines Odyss. Gesanges Darstellung, wie sie der Reihe nach folgen entwürfe [...]“.<sup>64</sup>

Wer war dieser Künstler, den Ludwig I. als geradezu prädestiniert für den Odyssee-Zyklus ansah? Ludwig Michael Schwanthaler entstammte einer Familie, die über Generationen hinweg immer wieder talentierte und bedeutende Künstler hervorgebracht hatte.<sup>65</sup> Die Heimat der Schwanthalers war Ried im heutigen Oberösterreich. Ludwig Michaels Vater, Franz Jacob, ließ sich 1785 als selbständiger Bildhauer in München nieder. Hier wurde sein Sohn Ludwig Michael am 6. August 1802 geboren.<sup>66</sup> In München wuchs dieser auf, besuchte bis zur zweiten

---

<sup>61</sup> BSB, Klenzeana XIV, 1, Ludwig an Klenze vom 12. September 1832.

<sup>62</sup> „Daß 6 Säale [sic] für die Odyssée darin sind versteht sich, und ich glaubte nicht daß Allerhöchstdieselben noch daran zweifeln könnten.“ GHA, NL Ludwig I., II A 32, Klenze an Ludwig vom 18. September 1832.

<sup>63</sup> GHA, NL Ludwig I., II A 32, Klenze an Ludwig vom 23. August 1832.

<sup>64</sup> BSB, Klenzeana XIV, 1, Ludwig an Klenze vom 3. September 1832.

<sup>65</sup> Weiterführend Oberwalder 1974.

<sup>66</sup> Der zweite Vorname rührt von seinem Taufpaten Michael Luz, Sekretär bei Graf Tattenbach. Huber 1973, S. 14. Im Januar 1844 erhielt Ludwig Michael Schwanthaler den Civilverdienstorden der Bayerischen Krone und wurde so

Gymnasialklasse des Wilhelms-Gymnasium und anschließend die Akademie der bildenden Künste.<sup>67</sup> Deren damaliger Direktor, Peter Langer, kritisierte die Arbeiten des Schülers. Wohl veranlasst von dieser Kritik, wechselte Schwanthaler seinen Lehrer. Er studierte daraufhin Schlachtenmalerei bei Albrecht Adam. Als sein Vater 1820 starb, verschlimmerte sich seine ohnehin prekäre Finanzsituation weiter. Um den Lebensunterhalt der Familie zu sichern, musste Ludwig in der Werkstatt seines Onkels Franz Anton Schwanthaler als Bildhauer mitarbeiten und das Akademiestudium abbrechen. In einer unvollständigen autobiographischen Skizze bekundete er später nüchtern über seine schwierigen Akademiejahre:

„3 ½ Jahr auf der Akademie doch nur großtheils ½ Tag. Fing unter Langer an und verließ die Academie 2 Monate nach dem Cornelius Director war, da ich eben keine Hoffnung auf Vermögen und seit 2 Jahren nur 96 Fl Unterstützung hatte.“<sup>68</sup>

Da die Ernennung von Peter Cornelius zum Akademiedirektor im August 1824 geschah, muss Schwanthaler die Akademie im Herbst 1824 verlassen haben.<sup>69</sup> Bald emanzipierte er sich von seinem Onkel und zog in das Atelier seines verstorbenen Vaters in der Georgskapelle der säkularisierten Münchner Salvatorkirche, um eigenständige Werke auszuführen. Noch im Jahre seines Abgangs von der Akademie erhielt der junge Künstler einen prestigeträchtigen Auftrag des Hofes. Durch Vermittlung des Hofmarschalls Graf Montperni war an ihn herangetragen worden, für König Max I. Joseph einen Tafelaufsatz mit Darstellungen aus der griechischen Mythologie zu schaffen.<sup>70</sup>

Mit diesem Werk, das von der zeitgenössischen Kunstkritik positiv aufgenommen wurde, weckte Ludwig Michael Schwanthaler die Aufmerksamkeit Kronprinz Ludwigs. Dieser bedachte im Sommer 1826, nunmehr als König, Schwanthaler mit der Ausgestaltung von Wand- und Deckenreliefs in der Münchner Glyptothek. Schwanthalers Beiträge ergänzten dort die Fresken von Peter Cornelius. Zwei Jahre zuvor hatte Schwanthaler noch aus pekuniären Gründen die Akademie der bildenden Künste verlassen müssen. Nun arbeitete er zusammen mit deren Direktor im Dienste des bayerischen Königs in einem der meistbeachteten Bauwerke der Residenzstadt. Ludwig I. hatte Schwanthalers Talent erkannt und hegte große Pläne mit ihm.

---

in den Adelsstand erhoben. Bei der Verleihungszeremonie konnte Schwanthaler aus gesundheitlichen Gründen nicht anwesend sein. Vgl. Schnorr von Carolsfeld 1909, S. 151.

<sup>67</sup> Im Folgenden zur Vita Schwanthalers nach Otten 1970 und Rank 2002.

<sup>68</sup> Zitiert nach Rank 2002, S. 23.

<sup>69</sup> Vgl. Stieler 1909, S. 70.

<sup>70</sup> Otten 1970, S. 15.

Im Herbst 1826, zur gleichen Zeit als Schnorr zur Vorbereitung seiner Odysseedarstellungen von Rom nach Sizilien reiste, schickte der König Ludwig Michael Schwanthaler mit einem Stipendium von München nach Rom zur Reifung seiner bildhauerischen Fähigkeiten. Destination seiner Reise war die Werkstatt Bertel Thorvaldsens. Von ihm erhoffte sich der König eine profunde Ausbildung für Schwanthaler. Thorvaldsen sollte Schwanthaler „den Styl, die Ruhe, was beides die Antiken haben“ vermitteln.<sup>71</sup> Doch schon im Winter 1827 und nicht erst nach drei Jahren wie geplant, kehrte Schwanthaler aus gesundheitlichen Gründen nach München zurück. Eine schwere Gichterkrankung peinigte Ludwig Michael Schwanthaler fortan bis an sein Lebensende.

Zurück in München wurde Schwanthaler an einem weiteren Ausstattungsprogramm des Hofes beteiligt. Es war die Ausgestaltung der Appartements von König und Königin im Obergeschoss des Königsbaus, welche nach Schwanthalers Rückkehr anstand. Ihm kam die Aufgabe zu, für mehrere Räume im Flügel des Königs Darstellungen aus der griechischen Dichtung zu entwerfen. Schwanthaler verstand es, sich ganz auf Klenzes Intention einzulassen, nicht nur Raum für Raum die Entwicklung der griechischen Dichtkunst, sondern mittels der Form der Darstellung zugleich auch die Entwicklung der Malerei in der Antike zu visualisieren.<sup>72</sup> Für das königliche Appartement schuf Schwanthaler sowohl Vorlagen für Malerei als auch für Reliefs. „Daß Schwanthaler den Kulminationspunkt der Zimmerfolge des Königsbaues, den Thronsaal, mit seinen Reliefs schmücken durfte, wird man als Zeichen bester Zusammenarbeit mit Klenze und als höchste offizielle Anerkennung interpretieren dürfen.“<sup>73</sup> Soweit zu der für Schwanthaler günstigen Ausgangslage im September 1832.

Klenze stimmte dem Vorschlag des Königs zu, für den Odyssee-Zyklus Schwanthaler zu engagieren und setzte den Künstler davon in Kenntnis. Schwanthaler fühlte sich geehrt und nahm den Auftrag an.<sup>74</sup> Für die Ausführung des Zyklus wurde durch Klenze fürs erste ein Zeitraum von vier Jahren angesetzt.<sup>75</sup> Zunächst stand für Ludwig Michael Schwanthaler jedoch erneut eine Reise nach Rom bevor, die der Vervollkommnung seines Talentes dienen sollte und schon mehrfach verschoben worden war.<sup>76</sup> Von Rom aus besuchte er auch die Ausgrabungsstätten in Pompeji mit ihren als Vorbereitung auf den Odyssee-Zyklus wichtigen

---

<sup>71</sup> Pölnitz 1929, S. 164, Anm. 511.

<sup>72</sup> Zuletzt herausgearbeitet von Gabriele Köster. Vgl. Köster 2006.

<sup>73</sup> Büttner 2000, S. 155.

<sup>74</sup> GHA, NL Ludwig I., II A 32, Klenze an Ludwig vom 18. September 1832.

<sup>75</sup> Ebd. Zum Einverständnis des Königs siehe BSB, Klenzeana XIV, 1, Ludwig an Klenze vom 27. September 1832.

<sup>76</sup> Vgl. Signat Ludwigs I. 1830/253 in: Kraus 1987-97, Bd. 1, S. 422 und Signat Ludwigs I. 1831/042 in: Kraus 1987-97, Bd. 1, S. 492.

Beispielen antiker Wandmalereien. Noch in Italien drängte Schwanthaler Klenze, ihm genauere Informationen über die Größe der zu fertigenden Odyssee-Zeichnungen zukommen zu lassen, damit er mit ihnen endlich beginne könne.<sup>77</sup>

Während Schwanthaler sich ans Werk machte, war sowohl König Ludwig I. als auch Klenze bewusst, dass Schwanthaler unmöglich auch die Ausführung der Wandgemälde übernehmen konnte. Eine Differenzierung zwischen demjenigen, der die künstlerische Idee lieferte und demjenigen, der das Werk dann ausführte, war zur damaligen Zeit nichts ungewöhnliches. Die Werke der Cornelius-Schule entstanden auf diese Weise ebenso wie beispielsweise die Räume im Obergeschoss des Königsbaus. Was Schwanthaler betraf, so konnte jener überhaupt nur mittels einer solchen Arbeitsteilung das enorme Pensum seiner übernommenen Aufträge meistern. Außerdem hatte er, konkret auf die Anforderungen in den Odysseesälen bezogen, keinerlei Erfahrung im Freskieren.

Ludwig I. wollte sichergestellt wissen, dass die Zeichnungen Schwanthalers nach ihrer Übertragung auf ein wandfüllendes Format nichts von ihrer künstlerischen Qualität einbüßen würden. Deshalb forderte er: „Schüler dürfen diese Odys. Gemächer nicht malen, wie die der Nibelungen müssen sie Kunstwerke seyn, [...]“.<sup>78</sup> Der König brachte Schnorr von Carolsfeld trotz seiner Beschäftigung in den Nibelungensälen auch für die Ausführung der Odysseebilder ins Gespräch, weil dieser ihm als ausgezeichnete Maler dafür geeignet erschien.<sup>79</sup> Klenze versäumte es daraufhin auch in dieser Situation nicht, sich wie bereits Jahre zuvor entschieden gegen Schnorr auszusprechen. Auch von Clemens Zimmermann glaubte Klenze, dass er nicht der Richtige sei.<sup>80</sup> Hingegen sah er die Chance, den noch am Anfang seiner Karriere stehenden Wilhelm Kaulbach protegieren zu können. Mit rühmenden Worten empfahl er den jungen Künstler dem König:

„Unter aller jüngeren Künstlern ist meiner unmaßgeblichen Ansicht nach nur einer welcher großes Talent Geist Leben und Anerkennung genug gegen Schwanthalers Genie hat, um eine solche Aufgabe lösen zu können, das ist Kaulbach. Von seinen ersten Anfängen an habe ich ihm sein artistisches Prognostickon so gestellt wie er es jetzt täglich mehr, und namentlich in den enkaustischen Malereien des Thronsaales I.

---

<sup>77</sup> GHA, NL Ludwig I., II A 32, Klenze an Ludwig vom 12. August 1833.

<sup>78</sup> BSB, Klenzeana XIV, 1, Ludwig an Klenze vom 3. September 1832.

<sup>79</sup> „Julius Schnorr's Pinsel wäre der geeignetste [sic], aber würde sich dieser so ausgezeichnete dazu verstehen?! Gewiß ist er ein trefflicher Compositeur aber so durchdrungen von der antiken Welt wie Schwanthaler ist er nicht.“ BSB, Klenzeana XIV, 1, Ludwig an Klenze vom 3. September 1832.

<sup>80</sup> GHA, NL Ludwig I., II A 32, Klenze an Ludwig vom 8. September 1832.

Majestät der Königin bewährt. Ich hoffe Ew. Majestät werden mein Urtheil über ihn bestätigen – er ist eben so genial als talentvoll, und seine Bilder aus der Hermannschlacht meisterhaft.“<sup>81</sup>

Kaulbach hatte gemeinsam mit Robert Langer, dem Sohn des früheren Akademiedirektors, in den Jahren 1828 bis 1831 das von Klenze entworfene Herzog-Max-Palais in der Ludwigstraße ausgestattet.<sup>82</sup> Klenze konnte davon ausgehen, dass Kaulbach sich beim Odyssee-Projekt ebenso wie dort von ihm gefügig lenken lassen würde.

Auf Klenzes Vorschlag ging der König nicht ein, sondern wartete ab. Klenze selbst hatte ihm interessanterweise geraten, vorerst nur mit Schwanthaler über den Odyssee-Zyklus zu reden. Zu groß sah er die Gefahr, dass jemand die Ausführung ablehnen und damit den Auftrag abwerten könnte. Wenn Schwanthaler erst einmal mehrere Zeichnungen vorzuweisen hätte, würden mögliche Künstler schon ganz von alleine ihr Begehren anmelden. Denn, so Klenzes Überzeugung: „Eine solche Arbeit muß gesucht aber nicht ausgedoten werden.“<sup>83</sup>

Die Wahl fiel schließlich auf einen jungen Maler namens Georg Hiltensperger. Hiltensperger konnte zwar auch nicht merklich mehr Erfahrung als Kaulbach vorweisen, dafür allerdings den Vorteil für sich verbuchen, im Appartement des Königs bereits erfolgreich mit Schwanthaler zusammengearbeitet zu haben. Georg Hiltensperger war am 21. Februar 1806 als Sohn eines Schuhmachers in Haldenwang geboren worden.<sup>84</sup> Er lernte zunächst das Handwerk seines Vaters, bevor sein aufblitzendes künstlerisches Talent seine Eltern dazu veranlasste, ihren Sohn zu einem Zeichenlehrer nach Kempten in den Unterricht zu geben. Zur weiteren Ausbildung schrieb er sich 1821 an der Münchner Akademie der bildenden Künste ein. 1825 wechselte er an die Düsseldorfer Akademie, kam jedoch noch im selben Jahr mit Peter Cornelius nach München zurück. Als Schüler von diesem war Hiltensperger an der Ausführung der Darstellungen aus der bayerischen Geschichte in den Hofgartenarkaden beteiligt. Er übernahm das Bild „Albrecht III. die böhmische Krone ausschlagend“ sowie die Allegorie der Strenge im dazugehörigen Bogenfeld. Nach Arbeiten in den Loggien der Alten Pinakothek fand Hiltensperger Beschäftigung in den Appartements des Königsbaus. Vorher war er wie bereits Schwanthaler von König Ludwig I. zu den Ausgrabungsstätten von Pompeji geschickt worden, um die antike Wandmalerei zu studieren. Im Königsbau ließ sich Hiltensperger ohne eigene Ambitionen auf die

---

<sup>81</sup> GHA, NL Ludwig I., II A 32, Klenze an Ludwig vom 8. September 1832.

<sup>82</sup> Büttner 2000, S. 153.

<sup>83</sup> GHA, NL Ludwig I., II A 32, Klenze an Ludwig vom 8. September 1832.

<sup>84</sup> Im Folgenden zur Vita Hiltenspergers nach Geiger 1909/10.

historistischen Entwürfe Schwanthalers, mit dem ihn eine lebenslange Freundschaft verband, ein und übertrug diese zuverlässig und versiert auf die vorgesehenen Wandflächen. Klenzes Konzept einer sichtbaren Entwicklung der antiken Malerei kam so voll zum Tragen. Der frühere Cornelius-Schüler Georg Hiltensperger war auch für Leo von Klenze eine akzeptable Wahl für die Ausführung der Odysseebilder.

### **2.2.3 Vertragsabschluss mit Ludwig Michael Schwanthaler und Georg Hiltensperger**

Im Oktober 1836 wurde das Projekt vertraglich fixiert. Schwanthaler hatte zu diesem Zeitpunkt, vier Jahre nach Auftragsvergabe, keineswegs alle, sondern erst einige wenige Zeichnungen fertig gestellt. Bis in die jüngste Zeit führte die Forschungsliteratur an, dass sich Schwanthalers Exemplar des Vertrages in der Schwanthaler-Sammlung des Münchner Stadtmuseums befindet.<sup>85</sup> Dem ist nicht so, wie Frank Otten bereits 1970 in diesem Fall korrekt festgestellt hat.<sup>86</sup> Jedoch befindet sich das Vertragsexemplar des Auftraggebers im Bestand des Bayerischen Hauptstaatsarchivs und wird hier im Anhang das erste Mal im vollen Wortlaut transkribiert wiedergegeben.<sup>87</sup>

Die wichtigsten Punkte seien kurz skizziert. Im Vertrag zwischen Klenze als Bevollmächtigtem des Königs und den Künstlern Schwanthaler und Hiltensperger wurde die schon lange propagierte Vorgabe des Königs festgeschrieben, dass die Zahl der auszumalenden Säle sechs betragen soll. Auf jeder der somit insgesamt 24 Wände sollten jeweils nur Gegenstände aus einem der 24 Gesänge dargestellt werden, und zwar in derselben Ordnung wie die Gesänge im Epos folgen. Schwanthaler hatte die Entwürfe erst dem König zur Begutachtung vorzulegen, bevor ihm gestattet wurde, sie in deutlich vollendeten Umrissen ins Reine zu zeichnen. Die Figuren im Vordergrund sollten dabei neun bis zwölf Zoll groß sein.<sup>88</sup> Jeden Oktober würde Schwanthaler erfahren, wie viele Zeichnungen er im folgenden Etatjahre zu vollenden habe. Für seine Zeichnungen wurden ihm pro Saal 2000 Gulden in Aussicht gestellt. Die Reinzeichnungen blieben dafür aber auch Eigentum des Königs.

---

<sup>85</sup> Vgl. Glaser 2007, Bd. 2, S. 275, Anm. 3.

<sup>86</sup> Otten 1970, S. 121.

<sup>87</sup> Siehe Anhang, Dokument 1.

<sup>88</sup> Diese Größenspanne entspricht etwa 20 bis 30 Zentimetern.

Auch den zukünftigen Aufgabenbereich Hiltenspergers definierte der Vertrag genau. Sein Part war die Erstellung der Kartons nach Schwanthalers Vorgaben und die Übertragung auf die Wandflächen. Die Höhe der Wandbilder wurde mit zwölf Fuß angesetzt, was einer vertikalen Erstreckung von knapp dreieinhalb Metern entsprach. Die darzustellenden Figuren waren angesichts dieser Dimension zumindest lebensgroß auszuführen, was auch dem Wunsch des Königs entsprach.<sup>89</sup> Es sticht ferner ins Auge, dass sich Ludwig I. im Oktober 1836 noch nicht endgültig auf Georg Hiltensperger festlegen wollte. Wörtlich hieß es nämlich, dass Hiltensperger lediglich „eventuell“ die Ausführung der Fresken übernehmen wird.<sup>90</sup> Zudem ist auffallend, dass kein Beginn der Arbeiten in den Sälen festgelegt wurde. Vielmehr habe seine Majestät der König noch nicht die Absicht, die Arbeiten beginnen zu lassen, so der Vertragstext. Trotzdem sollten die beiden Künstler mit der Ausführung von Zeichnungen und Kartons schon jetzt anfangen, „um die Zeit, wo sowohl Schwanthaler als Hiltensperger in voller Kraft des Talenten stehen, zu benutzen.“<sup>91</sup> Der König ratifizierte den Vertrag am 25. November 1836 per Signat.

Im darauf folgenden Sommer, am 25. Juni 1837, kam es zu einem „Nachträglichen Contract“, der die Aufgaben und Verpflichtungen Hiltenspergers präziserte.<sup>92</sup> Irritierend darin ist die Formulierung, dass Hiltensperger die Ausführung von fünf [sic] Sälen übernehme. Da für einen Saal, den zweiten in der Reihenfolge, aber bereits zum Zeitpunkt des ersten Vertrages die entsprechenden Entwurfszeichnungen Schwanthalers vorgelegen hatten, hatte man Ausführung und Bezahlung dieses einen Saales bereits dort geregelt. Dieser Saal fand im nachträglichen Vertrag demnach keine Berücksichtigung mehr. Die entscheidende Neuerung der Nachtragsvereinbarung betraf die anzuwendende Maltechnik. Hatte es vorher noch geheißen, die Wände sollten freskiert werden, so wurde nun die Methode der enkaustischen Wachsmalerei festgesetzt.<sup>93</sup> Zusammengerechnet versprach man Hiltensperger, exklusive des schon vorher geregelten Saales, eine Summe von 48000 Gulden, wovon er aber alle entstehenden Unkosten selber zu tragen hatte, ausgenommen die Präparierung der Wandflächen und notwendige Gerüste. Mit der Genehmigung des „Nachträglichen Contractes“ ließ sich der König Zeit. Sie erfolgte erst am 4. November 1837 per Signat.

---

<sup>89</sup> Vgl. Kapitel 4.1.

<sup>90</sup> Anhang, Dokument 1, Paragraph 6.

<sup>91</sup> Anhang, Dokument 1, Paragraph 6e.

<sup>92</sup> Siehe Anhang, Dokument 2.

<sup>93</sup> Die Möglichkeit, ohne Abänderung des vereinbarten Preises von der Malerei al fresco zur Enkaustik wechseln zu können, hatte sich der König bereits im Vertrag vom 30. Oktober 1836 festschreiben lassen. Vgl. Anhang, Dokument 1, Paragraph 6d.

#### 2.2.4 Lage und Aussehen der Odysseesäle im Festsaalbau

Vor Ort im Festsaalbau ist von den Odysseesälen nichts mehr erhalten. Fotografien aus dem 19. Jahrhundert sind nicht bekannt.<sup>94</sup> Eine intensive Recherche danach blieb erfolglos.<sup>95</sup> Nicht vergessen werden darf in diesem Zusammenhang die Möglichkeit einer im 19. Jahrhundert erfolgten malerischen oder zeichnerischen Bestandsaufnahme der Räume. So stellen die Aquarelle des Engländers John Gregory Cracy, die er während mehrerer Aufenthalte in München gemalt hatte, eine wertvolle Quelle für die Rekonstruktion der Raumausstattung des Königsbaus dar.<sup>96</sup> Keines seiner in der Sammlung des Royal Institute of British Architects aufbewahrten Aquarelle illustriert jedoch das Erdgeschoss des Festsaalbaus.<sup>97</sup> Das Wittelsbacher Album, ein Album mit Interieurbildern der Münchner Residenz, schenkte Königin Caroline ihrem Mann Max I. Joseph anlässlich seines 65. Geburtstages 1821. Jedoch ergänzte man das Album später noch. Das letzte Aquarell wurde 1865 hinzugefügt.<sup>98</sup> Das einzige Bild aber, das im Wittelsbacher Album dem Festsaalbau gewidmet ist, zeigt den dortigen Thronsaal und somit nicht das Erdgeschoss.<sup>99</sup>

Glücklicherweise haben sich entgegen bisheriger Kenntnis der Kunstgeschichtsschreibung doch noch fotografische Aufnahmen der Odysseesäle erhalten. Sie stammen aus den 1930er Jahren, als das Theatermuseum die Räume nutzte. Ansonsten ist man bezüglich der Rekonstruktion der Odysseesäle gezwungen, auf die spärlichen schriftlichen Quellen sowie auf erhaltene Entwürfe für die Wand- und Deckengestaltung zurückzugreifen. Letzteren Weg beschritt bereits Hojer.<sup>100</sup> Erfreulicherweise kann seinen Beispielen an dieser Stelle ein weiterer unveröffentlichter Entwurf hinzugefügt werden. Hierbei ist allerdings einzuschränken, dass Entwürfe stets das vorgesehene Endstadium widerspiegeln. Dank Archivalien, die im Zuge der Recherchen für diese Arbeit gesichtet wurden, ist jedoch belegbar, dass ein Endstadium, wie Klenze es vorgesehen hatte, in den Odysseesälen nie eintrat.

---

<sup>94</sup> Das in der Einleitung erwähnte, erst vor kurzem wiederentdeckte Fotoalbum enthält nur Aufnahmen der ausgeführten Wandbilder, nicht aber der Räume selbst.

<sup>95</sup> Dank für die Erstattung von Fehlanzeige an Dr. Johannes Hallinger, Bildarchiv des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege, München und Dr. Stephan Klingen, Photothek des Zentralinstituts für Kunstgeschichte, München und ihren Mitarbeitern.

<sup>96</sup> Hojer 1992, S. 29.

<sup>97</sup> Vgl. Catalogue RIBA 1972, S. 52.

<sup>98</sup> Langenholt 2000, S. 20.

<sup>99</sup> Ebd., S. 132.

<sup>100</sup> Hojer 1998.



Man hat nur ausgeführt, was für die Rahmung der Wandbilder und einen akzeptablen Gesamteindruck im mindesten notwendig war. Nach Beendigung von Hiltenspergers Arbeiten nämlich unterbreitete die Hofbauintendanz dem König – der Vorgang fiel schon in die Regierungszeit Ludwigs II. – einen Kostenvoranschlag über die Fertigstellung der Ausstattung der Odysseesäle.<sup>101</sup> Ludwig II. nahm wegen des hohen Betrages Abstand davon.<sup>102</sup> Die Raumfolge blieb, was Klenzes Dekorationsprogramm angeht, unvollendet. Das Theaternuseum richtete sich die Säle dann nach seinen Bedürfnissen und den technischen Anforderungen des frühen 20. Jahrhunderts ein. Im Folgenden jedoch soll untersucht werden, wie die Odysseesäle von Leo von Klenze ursprünglich gedacht und konzipiert waren.

Die Lage der Odysseesäle vermittelt ein Grundriss der Münchner Residenz (Abb.4). Die sechs aufeinander folgenden Räume befanden sich im Erdgeschoss des Festsaalbaus zwischen der Hofdurchfahrt in der Mitte der Residenzfront am Hofgarten und dem östlichen Eckrisalit. Ihre Größe variierte, obwohl Ludwig lieber sechs gleich große Gemächer gehabt hätte.<sup>103</sup> Die Unterschiedlichkeit rührte daher, dass die ersten beiden Säle noch im hervorspringenden Mittelrisalit untergebracht waren. Außerdem ragte der letzte Saal über die sonst einheitliche Wandflucht der anderen Räume Richtung Süden hervor. Die Verbindungstüren befanden sich aber auf einer Achse, so dass man die Odysseesäle auf einer Enfilade abschreiten konnte.

Im ersten Saal standen zu beiden Seiten des Eintretenden zwei Reihen von je vier Säulen. Ein Münchner Reiseführer von 1846 weiß zu berichten, dass diese Säulen mittels eines Gebälks den darüber befindlichen Thronsaal getragen, in der Gesamtwirkung aber den ersten Saal in drei etwas dunkle Räume gesondert hätten.<sup>104</sup> Das Theaternuseum hat später diesen dunklen Bereich jenseits der Säulen mit einem Vorhang abgetrennt (Abb.5). Die Fotografie zeigt außerdem, dass auf der Ostwand des ersten Saals Pilaster angebracht waren. Aus dem fünften Saal führten drei große Türen in den Hofgarten hinaus, was vor allem in der Außenwirkung die Fassade akzentuierte und rhythmisierte. Die Türen waren zudem notwendige, weil die Symmetrie wahrende Gegenstücke zu denen am Vier-Schimmel-Saal.

---

<sup>101</sup> „Spezieller Anschlag über die Vollendung der Maler – Kistler – u. Stukatorarbeiten p.p. in den Odyssee-Sälen im Saalbau der Königl. Residenz dahier“ vom 22. Dezember 1865, beiliegend dem Schreiben der Königlichen Hofbau-Intendanz an König Ludwig II. vom 23. Dezember 1865, in: BayHStA, SchlV 1166.

<sup>102</sup> Vgl. das Signat auf dem Schreiben der Königlichen Hofbau-Intendanz an König Ludwig II. vom 23. Dezember 1865, in: BayHStA, SchlV 1166.

<sup>103</sup> BSB, Klenzeana XIV, 1, Ludwig an Klenze vom 3. September 1832.

<sup>104</sup> Marggraff 1846, S. 325.

Ursprünglicher Wunsch Ludwigs I. war es, die Odysseesäle mit gewölbten Decken zu versehen. Klenze war als verantwortlicher Architekt anderer Meinung. Er gab dem König zu bedenken:

„Ich muß darüber bemerken daß dieses, wenn sie irgend ein günstiges und schönes Verhältniß haben sollen, wegen der mangelnden Höhe nicht thunlich ist, obwohl diese Säle nicht übermäßig groß sind, so fehlen doch um runde Decken machen zu können 10-15 Fuß Höhe.“<sup>105</sup>

Ferner argumentierte Klenze:

„Übrigens gestehe ich auch daß ich fest glaube grade Decken schicken sich zu einer Darstellung im reinen griechischen Style wie eine Odyssee von Schwanthaler besser als gewölbte. Durch grade Decken aber können die Säle ein recht gutes Verhältniß bekommen, [...]“<sup>106</sup>

Klenzes Einwände, die auch mit der Akademie der bildenden Künste abgesprochen waren, vermochten den König sachlich zu überzeugen, so dass er geraden Deckenabschlüssen zustimmte. Ludwig I. konnte aber nicht umhin, im Nachsatz noch einmal seinen treibenden Beweggrund für eine Deckenwölbung anzuführen:

„Da die Odysse Gemache zu niedrig würden, genehmige ich daß sie nicht gewölbt werden, was auch angemessener für Griech. Gegenstände, von mir aber dennoch Gewölbe gewünscht wurden, damit sollte Feuersbrunst entstehen (welche so vieles von der Residenz in Asche verwandelte, mehrmalen in derselben wütheten) diese Fresken erhalten bleiben.“<sup>107</sup>

Die Wölbung hätte die Odysseesäle weniger nobilitieren als vielmehr vor Feuer schützen sollen, wovor der König große Angst hegte. Konsequenterweise wurde der Festsaalbau mit Blitzableitern gegen die Gefahr eines Brandes infolge eines Gewitters ausgestattet, wie aus den Kabinettskassenbüchern der Erbauungsjahre hervorgeht.<sup>108</sup>

Je nach Art der Wölbung hätte die Deckenzone im Plafond, in den Stuckkappen et cetera szenischen Darstellungen Platz geboten. Dies war bei einer kleinteiligen Kassettendecke, für die man sich entschied, nicht möglich. Hierin unterschieden sich die Odyssee- von den

---

<sup>105</sup> GHA, NL Ludwig I., II A 32, Klenze an Ludwig vom 8. September 1832.

<sup>106</sup> Ebd.

<sup>107</sup> BSB, Klenzeana XIV, 1, Brief von Ludwig an Klenze vom 12. September 1832.

<sup>108</sup> GHA, Kabinetts-Kassen-Verwaltung König Ludwigs I., 91, Saalbau, Innere bauliche Vollendung, S. 91-101, hierin: Oktober 1838, Rechnung Nr. 14: Blitzableitersetzer Seitz 22fl. 32 kr.; November 1838, Rechnung Nr. 35: J.G. Schmidt für abgegebenen Blitzableitungsdraht 24fl. 10 kr.

Nibelungensälen. Klenze sagte Ludwig I. für die Odysseesäle zutreffend voraus: „die Hauptbilder würden dann an den Wänden sein“.<sup>109</sup>

Zum zweiten Odysseesaal haben sich zwei Deckenentwürfe Klenzes erhalten. Einer der beiden zeigt die Hälfte der Zimmerdecke (Abb.6). Die Ausfüllungen der Kassettenfelder sind pro Gestaltungsform jeweils nur einmal ausgeführt. Um das Blatt imaginär zu vervollständigen, muss man sich die Formen symmetrisch gespiegelt oder anhand von Buchstabenangaben in die noch leeren Felder eingesetzt vorstellen. Der zweite der beiden Entwürfe, die für diesen Saal mit seiner charakteristischen Ecknische überliefert sind, ist von Klenze signiert und auf den 5. März 1842 datiert. Er ist vollständig ausgeführt und koloriert, stellt aber nur noch ein Viertel der gesamten Zimmerdecke dar (Abb.7).

In den rechteckigen Kassettenfeldern erkennt man zwei verschiedene Arabeskenformen, die alternierend abfolgen.<sup>110</sup> Während die eine nur vegetabile Elemente enthält, „erwächst“ die andere aus einer weiblichen Figur und läuft in einem Dreizack, dem Attribut des Meeresgottes Poseidon, aus. Das farblich abgesetzte Hauptfeld dieses Deckenabschnitts zeigt, eingebettet in eine symmetrische Arabeske, ein kreisrundes Medaillon mit einem Schiff zu Wasser (Abb.8). Darunter stehen die drei griechischen Buchstaben Pi, Omikron und Sigma, die Anfangsbuchstaben des Namens „Poseidon“. Im zweiten Odysseesaal, für den dieser Deckenabschnitt gedacht war, war die Abreise von Odysseus von der Insel der Nymphe Kalypso und seine Begegnung mit der Königstochter Nausikaa auf der Insel der Phäaken dargestellt. Dass es Odysseus dorthin und nicht endlich nach Hause verschlagen hatte, war die Schuld des ihm zürnenden Poseidon, der Odysseus hatte Schiffbruch erleiden lassen. Die geplante Deckengestaltung besaß demnach einen dezenten Bezug zu den im Raum präsentierten Geschehnissen der Odyssee. Umso mehr ist es bedauerlich, dass nicht mehr Beispiele erhalten geblieben sind.<sup>111</sup>

---

<sup>109</sup> GHA, NL Ludwig I., II A 32, Klenze an Ludwig vom 8. September 1832.

<sup>110</sup> Für Leo von Klenze war die Arabeske bloß eine Ornamentform. Die romantische Definition der Arabeske mit der Bedeutungsdimension des freien Spiels der Phantasie, die von Friedrich Schlegel ausging und die Peter Cornelius aufgriff, stand Klenze fern. Vgl. Büttner 1999, S. 79f.

<sup>111</sup> Zwei der schließlich realisierten Decken können anhand der Fotografien aus der Zeit der Nutzung durch das Theaterrmuseum erahnt werden. Während im dritten Saal die sternförmigen Kassettenfelder verziert waren (Abb.59 und 60), ist die in kleine Felder unterteilte Decke des fünften Saals schmucklos geblieben (Abb.10). Dabei ist auch für sie eine Ausfüllung geplant, König Ludwig II. jedoch zu kostspielig gewesen. Vgl. den Entwurf für die Deckengestaltung des fünften Saals vom 23. Dezember 1865, Plansammlung der Bayerischen Schlösserverwaltung, München, PH3.0110.

Bei den tradierten Entwürfen für die Wände der Odysseesäle ist vorab eine Differenzierung vorzunehmen zwischen Entwürfen, die Ludwig Michael Schwanthaler bei der Visualisierung einer möglichen Positionierung der späteren Wandgemälde halfen und solchen, die Klenze als konkrete Pläne für das Dekorationsprogramm schuf. Erstere, welche die jeweilige Wand als Träger für die Gemälde nur schematisch darstellen, sind an dieser Stelle bei der Untersuchung des „Rahmenprogramms“ von untergeordnetem Interesse.<sup>112</sup> Daher nun zu den Wandaufrißen, die einen Eindruck vermitteln, wie sich Klenze die Wände der Säle vorstellte.<sup>113</sup>

Ein bislang nicht publizierter kolorierter Entwurf Klenzes für die Südwand des fünften Saals lässt deutlich werden, dass die Bilder nahezu die gesamte Wandfläche in Beschlag nahmen (Abb.9). Ganz anders als bei der Mehrzahl der Räume im Appartement des Königs im Königsbau waren nicht die Dekoration, sondern die Bildflächen dominierend. Nur in einer schmalen Rahmenleiste und in der Sockelzone zwischen Boden und Bildern bot sich Platz für dekorative Elemente. Diese waren antike Motive wie Mäander, Rosetten und Zahnschnitt.<sup>114</sup> Ein Palmettenfries schloss die Wand nach oben hin ab. Eine Fotografie dieses fünften Saales von 1935 offenbart nur noch die Sockelzone, da die dortigen Wandbilder vom Theatermuseum zugunsten von Schauspielerportraits verhangen worden waren (Abb.10). Es ist ferner zu erwähnen, dass sich die Wanddekorationen von Raum zu Raum unterschieden. So wies beispielsweise der vierte Saal wieder eine andere Gestaltung in der Sockelzone und einen anderen Palmettenfries als der eben thematisierte fünfte Saal auf (Abb.11).

Eine der dekorativen Umrahmungen für die Odysseebilder spielte 1841 die unrühmliche Hauptrolle bei einer Streitigkeit zwischen Ludwig I. und Klenze.<sup>115</sup> Sie war der zündende Funke

---

<sup>112</sup> Beispielhaft: Privatbesitz, Inv. Nr. T u 2, T u 7, T u 9 sowie T u 11.

<sup>113</sup> Folgende Wandaufrisse von Klenze oder seinem Baubüro sind bekannt: Staatliche Graphische Sammlung, München, Inv. Nr. 26524; Bayerische Schlösserverwaltung, München, Zugangsnummer 2344; Bayerische Staatsbibliothek, München, Klenzeana IX, 15 (6; Plansammlung Bayerische Schlösserverwaltung, München, PH3.0042, PH3.0043 und PH3.0046.

<sup>114</sup> Die ikonographische Bedeutung des Vogels, der in der Sockelzone des fünften Saals mehrfach dargestellt ist, konnte nicht geklärt werden. Aus dem Inhalt der Gesänge der Odyssee, die in diesem Raum behandelt werden, erschließt er sich nicht. Zwar ist im 17. bis 20. Gesang zweimal von einem Adler, ferner von Gänsen und von einer Taube die Rede, aber diese Tierarten treffen nicht auf die Darstellung zu.

<sup>115</sup> Den zeitlichen Umständen nach muss es sich um eine Dekoration im ersten ausgeführten Saal, dem zweiten in der Reihenfolge gehandelt haben. Vgl. Kapitel 6.1. Bereits zwei Jahre zuvor hatte Ludwig I. in seinem Tagebuch Kritik an einer Einfassung in den Odysseesälen geäußert: „Die vergoldeten schmahlen Leisten von Klenze herrührend, sage ich wolle ich nicht, nicht antik.“ Zitiert nach Glaser 2007, Bd. 1, S. 4.

in einem schwelenden Zerwürfnis der beiden.<sup>116</sup> Laut Klenzes Memorabilien soll der König vor Ort bei Hiltensperger erzürnt gerufen haben: „so! so! Klenze hat sie gebilliget! Herunter damit! Herunter geschlagen und das augenblicklich.“<sup>117</sup>

Klenze, der zu dieser Zeit in Russland weilte, musste sich, selber unfähig einzugreifen, berichten lassen, dass der König darüber, wie man es besser machen könnte, ein „förmliches concilium medicum“ abgehalten habe.<sup>118</sup> Der Verbesserungsvorschlag Karl Wilhelm von Heidecks fand aber nicht das Gefallen des Königs, der sich bald reumütig wieder an Klenze wandte.<sup>119</sup> Jener brachte noch einmal seinen alten Entwurf unverändert vor und diesmal lobte ihn der König „oft und mehreremale“ mit der Bemerkung: „Ja, des Heydeckers Kunsturtheil! Dafür soll uns doch Gott bewahren.“, so Klenze in seinen Memorabilien nicht ohne Schadenfreude.<sup>120</sup>

Einen Fußboden verlegte man in den Odysseesälen zunächst nicht. Solange Hiltensperger in einem Saal zu arbeiten hatte, war dies auch vernünftig. Doch schritt der Maler immer weiter voran und nichts tat sich. Im Sommer 1852 grämte dies Ludwig I. so sehr, dass er Klenze instruierte:

„Bewirken Sie doch, daß die Fußböden in den Odyßee- und in den Niebelungen-Gemächern gelegt werden. In einer Anzahl von Jahren vertheilt macht es in jedem keine große Ausgabe. Daß mein Sohn gar nichts dafür thut ist mir empfindlich. Und das nicht wenig.“<sup>121</sup>

Am 23. Juni 1855 berichtete Klenze an Ludwig I., dass endlich im sechsten Odysseesaal der Fußboden gelegt werde.<sup>122</sup> Es handelte sich um eine einfache Parkettierung. Man könnte

---

<sup>116</sup> Für Klenzes Deutung des königlichen Zorns, dem hier nicht weiter nachgegangen werden soll, siehe BSB, Klenzeana I, Memorabilien Bd. 4, folio 32 recto bis 33 verso.

<sup>117</sup> BSB, Klenzeana I, Memorabilien Bd. 4, folio 30 recto und verso.

<sup>118</sup> Ebd., folio 42 recto.

<sup>119</sup> Karl Wilhelm Freiherr von Heideck war hochrangiger Militär und hatte 1832 bis 1835 dem Regentschaftsrat König Ottos in Griechenland angehört. Heideck betätigte sich außerdem als Militärschriftsteller und als Maler.

<sup>120</sup> BSB, Klenzeana I, Memorabilien Bd. 4, folio 42 verso und 43 recto.

<sup>121</sup> BSB, Klenzeana XIV, 1, Brief von Ludwig an Klenze vom 10. Juli 1852.

<sup>122</sup> GHA, NL Ludwig I. C 22, Brief Klenze an Ludwig vom 23. Juni 1855. Diese Aussage Klenzes verwirrt, da aus dem Kostenvoranschlag für Ludwig II. von 1865 ersichtlich wird, dass der zweite, nicht der sechste Saal als einziger bereits einen Fußboden aufwies. Vgl. „Specieller Anschlag über die Vollendung der Maler – Kistler – u. Stukatorarbeiten p.p. in den Odyssee-Sälen im Saalbau der Königl. Residenz dahier“ vom 22. Dezember 1865, beiliegend dem Schreiben der Königlichen Hofbau-Intendanz an König Ludwig II. vom 23. Dezember 1865, in:

annehmen, dass die anderen fünf Säle diesbezüglich dem sechsten vorangegangen waren. Doch waren sie es nicht. Sie blieben für lange Zeit noch ohne Fußböden, da ihre Realisierung zu den Maßnahmen gehört hätte, die Ludwig II. zwar vorgeschlagen wurden, aber letztlich zu kostspielig waren (Abb.12). Erst das Theatermuseum stattete die von ihm genutzten Säle dann mit Fußböden aus.<sup>123</sup>

Die Dekoration der Odysseesäle war für den Architekten Klenze keine zweitrangige Aufgabe oder gar lästiges Nebenprodukt. In seinen jungen Jahren war er zunächst noch von der rationalistischen Architekturtheorie Frankreichs geprägt gewesen, deren oberste Maxime die Nützlichkeit war. In München wurde Klenze aber dann in einen lebhafter denn je geführten idealistischen Diskurs über die Kunst hineingezogen. Egal ob Klassiker oder Romantiker, „einig waren sich beide Richtungen in der Einschätzung, daß die Kunst die höchste der menschlichen Tätigkeiten sei und daß das wahre Kunstwerk frei sein müsse von allen äußeren Zwecken und Bestimmungen.“<sup>124</sup> Um vor diesem Hintergrund als Architekt nicht in Rechtfertigungszwänge zu geraten, rückte für Klenze auch die Innenausstattung zu seinen Kernaufgaben auf, um die angestrebte organische Ganzheit des Werkes gewährleisten zu können und eben mehr zu sein als ein profaner Baumeister.

Brigitte Langer formulierte als die drei Konstanten in Leo von Klenzes Innendekorationen die architektonische Durchbildung von Decke und Raum, eine dezidierte Farbigkeit und die vom griechischen Akanthusornament abgeleitete vegetabile Arabeske als Leitmotiv neben dem klassischen Fries.<sup>125</sup> Zur ersten Konstante merkte Langer einschränkend an: „Architektonische Gliederungen wie Pilasterordnungen und Säulenstellungen blieben dabei der Auszeichnung von Monumentalräumen vorbehalten [...]“.<sup>126</sup> Hierzu zählten die Odysseesäle nicht. Lediglich der erste Saal wies Pilaster und Säulen auf, wenn auch letztere wohl als statisch unabdingbare Stützen. Einen zugegeben kleinen Eindruck von der bestechenden Farbigkeit des verloren gegangenen Dekorationsprogramms der Odysseesäle offenbarte der besprochene Wandaufriß für den

---

BayHStA, SchlV 1166. Vgl. auch den zu diesem Schreiben gehörenden Entwurf für Fußböden, abgedruckt in der vorliegenden Arbeit als Abb.12. Hier ist ebenso der zweite Saal ausgespart.

<sup>123</sup> Vgl. „Kostenvoranschlag über bauliche Aenderungen in den Odysseussälen der Residenz München zum Zwecke der Schaffung von Ausstellungsräumen für das Theatermuseum“, beiliegend dem Schreiben des Bayerischen Staatsministeriums für Unterricht und Kultus an das Bayerische Staatsministerium für Finanzen vom 27. Februar 1928, in: BayHStA, MF 71481.

<sup>124</sup> Büttner 2000, S. 145.

<sup>125</sup> Langer 2000, S. 173.

<sup>126</sup> Ebd.

fünftens Saal. Die vegetabile Arabeske schließlich fand sich in den Decken-, der klassische Fries in den Wandzonen.

Das geplante Dekorationsprogramm der Odysseesäle kann, soweit die wenigen erhaltenen Entwürfe hierüber einen Eindruck vermitteln, als typisch für Leo von Klenze bezeichnet werden, wobei den Bildern des Zyklus auf der Wandfläche breiter Raum zur Verfügung stand und auf architektonische Durchbildung mittels Pilastern oder Lisenen außer im ersten Saal verzichtet wurde. Die Wände der Odysseesäle zitierten einen antiken Formenschatz, ohne ein spezielles Vorbild zu haben wie Räume im Königsbau, die sich an pompejanischen Vorlagen orientierten.<sup>127</sup>

### **3. Die Rezeption Homers in der bildenden Kunst des 18. und frühen 19. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung der Odyssee**

#### **3.1 Die „Tableaux tirés de l’Iliade, de l’Odysée d’Homer et de l’Eneide de Virgile“ des Comte de Caylus**

In der Kunst des Barocks spielte die Odyssee als vollständiger Zyklus keine bedeutende Rolle.<sup>128</sup> Allenfalls wurden häufiger einzelne Szenen oder Personen aus ihr herausgegriffen und isoliert zur Darstellung gebracht. Als ein Münchner Beispiel hierfür sei das Deckenfresko im Speisesaal des Neuen Schlosses in Schleißheim von Thomas Christian Wink aus den Jahren 1772-74 genannt, das die Begegnung von Odysseus mit der Königstochter Nausikaa zeigt (Abb.13).<sup>129</sup> Wie auch diesem Beispiel – der in Schleißheim zu Tische sitzende Gast durfte sich gleich Odysseus großzügiger Gastfreundschaft gewiss sein – wohnte solchen Einzeldarstellungen zumeist eine tiefere, allegorische Aussage inne. Mindestens ebenso wichtig aber wie die Schriften Homers waren für die damaligen Maler bei solchen Einzeldarstellungen als antike Quellen die Metamorphosen Ovids oder die Sammlung merkwürdiger Taten und Aussprüche des Valerius Maximus.<sup>130</sup>

---

<sup>127</sup> Vgl. Werner 1970, S. 77. Zur Einflussnahme des dekorativen Stils pompejanischer Wandmalerei in Bayern im 19. Jahrhundert siehe auch Stürmer 2004.

<sup>128</sup> Vgl. Pigler 1974, S. 332f.

<sup>129</sup> Bauer / Rupprecht 1989, S. 502-506.

<sup>130</sup> Giuliani 1998, S. 53.

Diese Situation stellte Mitte des 18. Jahrhunderts in den Augen des Franzosen Anne-Claude-Philippe de Thubières, Comte de Caylus einen Missstand dar, dem er mit einer selbstverfassten Schrift entgegenzuwirken suchte. Den 1692 als Spross einer alteingesessenen Familie in Paris geborenen Aristokraten mit wenigen Worten charakterisieren zu wollen, fällt schwer. Zu vielseitig waren seine Interessengebiete, Tätigkeiten und auch seine Motivationen dazu. Caylus bereiste Europa, sammelte Kunstwerke, beschrieb sie detailliert, übte sich im Atelier seines Freundes Antoine Watteau im Zeichnen, war Mitglied der Académie Royale de Peinture et Sculpture und der Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, befasste sich mit Münzen, Gemmen und vielem weiteren mehr. Für die vorliegende Thematik ist jedoch vor allem sein besagtes Buch von Bedeutung, das 1757 in Paris erschien: Die „Tableaux tirés de l’Iliade, de l’Odyssée d’Homere et de l’Eneide de Virgile“.<sup>131</sup>

Eine Erklärung für die geringe Beachtung Homers in der Malerei seiner Epoche sah Caylus, wie er in seiner Vorrede ausführte, darin, dass die jungen Künstler in ihrer Ausbildung schlichtweg keine Zeit für die Lektüre der antiken Quellen hätten:

„Die Maler können sich nur schwer der Lektüre jener Meisterwerke des menschlichen Geistes widmen. Von ihrer zartesten Jugend an bemühen sie sich mit solchem Eifer um die Grundlagen ihrer Kunst, daß sie außerstande sind, ihre Aufmerksamkeit noch auf andere Gegenstände zu richten: Nur diejenigen von ihnen, die ständig üben und jede Ablenkung meiden, können zur Meisterschaft gelangen und den Lohn empfangen, der ihren Verdiensten zukommt.“<sup>132</sup>

Caylus wollte daher mit seinen „Tableaux“ den mit dem Erlernen ihres Handwerks schon gänzlich ausgelasteten Künstlern entgegenkommen:

„Es wird somit ein förderliches Unterfangen sein, brauchbaren Ersatz zu bieten für ein gelehrtes Studium, das unverzichtbar bleibt, und den Mangel einer Unwissenheit zu beheben, die sich in gewisser Weise als unumgänglich erweist. Um dieses Ziel zu erreichen, möchte ich die Maler in die Lage versetzen, in kürzester

---

<sup>131</sup> Caylus 1757.

<sup>132</sup> „Les Artistes ne peuvent que difficilement s’appliquer à la lecture de ces chefs-d’oeuvres de l’esprit. Les jeunes Peintres trop sérieusement occupés dans leur plus tendre enfance des principes de leur Art, sont hors d’état de porter leur attention sur d’autres objets. Une application constante, & qui ne permet aucune distraction, les met seule dans la possibilité d’arriver à la perfection & aux récompenses attachées à leurs talens.” Zitat und Übersetzung nach Giuliani 1998, S. 14-17.



Zeit mehrere Bände Literatur zu überblicken: und dies mit um so größerer Verlockung, als diese Werke ihnen in folgenden ausschließlich in Hinblick auf ihre Kunst der Malerei vorgeführt werden.“<sup>133</sup>

Der französische Gelehrte las für seine „Tableaux“ die Ilias, die Odyssee und die Äneis mit den Augen eines Malers und destillierte aus ihnen alle Szenen und Begebenheiten, die er als visualisierbar ansah.

„Ich bin der Versuchung erlegen, ich gestehe es gern, die Verdienste Homers von einer Seite zu schildern, aus der dieser Dichter noch nie betrachtet worden ist; gleichzeitig kann ich damit der Malerei einen Dienst erweisen: zum Dank für die Freuden, die sie mir geschenkt hat.“<sup>134</sup>

Auf diese Art und Weise kamen allein für die Odyssee über 250 Textstellen als Empfehlungen für eine malerische Umsetzung zusammen.<sup>135</sup> Caylus Kompendium erfüllte wie kaum ein anderes Beispiel trefflich die in seiner Epoche weithin vertretene Devise „ut pictura poesis“. Mit dieser seit der Renaissance propagierten Formel, die einer Abhandlung des Horaz über die Dichtkunst entnommen war, betonten Kunsttheoretiker die Gemeinsamkeiten von Malerei und Dichtung.<sup>136</sup> Nicht diese Sichtweise, sondern eine systematische Trennung der beiden Künste verfocht Gotthold Ephraim Lessing in seiner 1766 erstmals veröffentlichten Schrift „Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie“.<sup>137</sup> Seine darin an Caylus „Tableaux“ geübte Kritik dürfte mit dazu beigetragen haben, dass deren Rezeption in Deutschland zurückhaltend ausfiel.<sup>138</sup> Caylus „Tableaux“ wurden nicht ins Deutsche übertragen.<sup>139</sup> Dagegen zeigte das Erscheinen der „Tableaux“ in Frankreich unmittelbare Folgen, wie Helge Siefert am Beispiel der Ilias nachweisen konnte.<sup>140</sup>

---

<sup>133</sup> „Je crois donc que ce seroit une entreprise utile de suppléer à une étude nécessaire, & de réparer le défaut d’une ignorance en quelque façon indispensable: & qu’un moyen d’y parvenir, est celui de mettre les Peintres en état de parcourir plusieurs volumes en peu de tems, & avec d’autant plus d’attrait, que ces ouvrages ne leur seront présentés que par rapport à leur Art.” Zitat und Übersetzung nach Giuliani 1998, S. 18f.

<sup>134</sup> „J’ai été séduit, je l’avoue, par l’idée de présenter le mérite d’Homere d’un côté par lequel ce Poëte n’avoit point encore été regardé, & qui me serviroit en même tems à rendre un service à la Peinture pour reconnoître les plaisirs qu’elle m’a procurés.” Zitat und Übersetzung nach Giuliani 1998, S. 22f.

<sup>135</sup> Vgl. Caylus 1757, S. 138-274.

<sup>136</sup> Locher 2003, S. 366f. Ausführlicher hierzu: Lee 1940.

<sup>137</sup> Lessing 1766.

<sup>138</sup> Für Lessings Kritik an Caylus vgl. die Kapitel XI bis XIV in: Lessing 1766, S. 154-172.

<sup>139</sup> Vgl. Fromm 1950, S. 37.

<sup>140</sup> Siefert 1988, S. 20-23 und passim.

Caylus war letztlich nur ein exponierter Vertreter in einer Schar von Gelehrten, Kunsttheoretikern und Künstlern, die das Interesse an Homer im 18. Jahrhundert wieder zu stärken suchten.<sup>141</sup> Ohne die Beiträge derer, die die Epen neu oder sogar erstmals in ihre jeweiligen Sprachen übersetzten – 1777 legte Tobias Damm die erste deutsche Prosaübersetzung vor – wäre dies nicht möglich gewesen. Zunehmend wichtiger für eine Neubesinnung auf Homer und seine Schriften wurden auch die archäologische Forschung und die Inventarisierung antiker Fundstücke. Jene Inventarisierung war es, die Johann Wilhelm Tischbein d.J. zu seiner Auseinandersetzung mit Homer anregte.

### **3.2 „Homer nach Antiken gezeichnet“ von Johann Wilhelm Tischbein d. J.**

Johann Wilhelm Tischbein d.J. kam nach eigenem Bekunden erstmals 1774 als 23-jähriger mit Homer in Berührung. Er empfand eine so große Begeisterung für ihn, dass er dessen Schriften alsbald auswendig gekonnt haben will.<sup>142</sup> Gegen Ende des Jahrhunderts war Tischbein Direktor der Kunstakademie von Neapel und arbeitete zudem für den dortigen englischen Gesandten Lord William Hamilton, einen der größten Vasensammler seiner Zeit.<sup>143</sup> Tischbeins Aufgabe war es, die neu zusammengestellte Sammlung Hamiltons in Radierungen zu dokumentieren und dadurch für ein interessiertes Publikum zugänglich zu machen. Während dieses Unternehmens wurde Tischbein immer wieder mit Vasen konfrontiert, auf denen homerische Szenen abgebildet waren. Sie ließen in ihm den Entschluss reifen, ein eigenständiges Stichwerk nur mit homerischen Motiven herauszugeben, wobei er neben Vasen auch Gemmen, Münzen, Reliefs und Skulpturen als Vorlagen mit einbezog.

Der erste Band dieser Publikation mit dem Titel „Homer nach Antiken gezeichnet“ erschien 1801.<sup>144</sup> Tischbein war zwischenzeitlich aus Furcht vor Napoleon von Italien nach Deutschland zurückgekehrt. In schneller Folge publizierte er weitere Bände, doch das Interesse daran ging kontinuierlich zurück. Die Reihe drohte ihren Herausgeber zu ruinieren.

„Der geschäftliche Mißerfolg beruhte darauf, daß niemand so recht begriff, was Tischbein mit der Publikation eigentlich bezweckte: Um Homerillustrationen im herkömmlichen Sinne handelte es sich nämlich nicht, da die Reihenfolge, in der die antiken Darstellungen dargeboten wurden, sich nicht annähernd an den Erzählgang

---

<sup>141</sup> Zur neuen Popularität Homers im Rokoko vgl. Keller 1999b.

<sup>142</sup> Tischbein 1922, S. 102f.

<sup>143</sup> Deuter 2001, S. 120.

<sup>144</sup> Tischbein 1801.

der Epen hielt. Und als ein archäologisches Kompendium war das Werk auch nicht geeignet, da in den meisten Fällen weder Fundort, Aufbewahrungsort oder Maße der abgebildeten Objekte angegeben waren; außerdem waren viele Objekte nicht wissenschaftlich genau wiedergegeben.“<sup>145</sup>

In ihrer Dissertation über Tischbeins Homerwerk konnte Beate Grubert herausarbeiten, was für Tischbein an Homer primär bedeutsam war und was seine Auffassung von der des Comte de Caylus unterschied. Tischbein ging es nicht wie Caylus um eine direkte Übersetzung der Worte Homers in Malerei, sondern um die Veranschaulichung des im Homer gefundenen Gedankengutes.<sup>146</sup> „Symptomatisch für Tischbeins Auffassung ist, daß er zwar davon spricht, alles liege im Homer, sich aber nur mit den Charakteren der dargestellten Menschen befaßt.“<sup>147</sup> Die Charaktere bei Homer sind in den Augen Tischbeins Ideale, Personifizierungen bestimmter menschlicher Grundeigenschaften.<sup>148</sup> Beispielsweise bezogen auf Odysseus bedeutet dies:

„Ulyß ist nun ein so bestimmter Charakter, daß man sich an ihm nicht irren kann, kriegerische Tapferkeit mit Vorsicht, spähendem Blicke, listigen Anschlägen, Geistesgegenwart in jeder Gefahr [...]“<sup>149</sup>

Tischbein hoffte, dass sein „Homer nach Antiken gezeichnet“ zur Veredelung der Herzen und der Sitten beitragen würde.<sup>150</sup> Tischbeins Intention war die einer sittlich-moralischen Belehrung. Er ging bei seinem Werk zwar von antiken Darstellungen auf archäologischen Funden aus, sah in ihnen jedoch nur ein Mittel zum belehrenden Zweck.

### 3.3 Die Illustrationen zur Odyssee von John Flaxman und Bonaventura Genelli

Der 1755 im englischen York geborene John Flaxman entwarf ab 1775 Motive für die Jasperware produzierende Manufaktur Wedgewood. 1787 zog er für einige Jahre nach Rom. Gezwungen, für den Lebensunterhalt von sich und seiner Frau aufzukommen, nahm er vor Ort Aufträge entgegen. Darunter war auch ein Auftrag von Mrs. Hare Naylor, der Tochter des Bischofs von St. Asaph, die Flaxman um Zeichnungen zur Ilias und zur Odyssee anging.<sup>151</sup>

---

<sup>145</sup> Rügler 1999, S. 79.

<sup>146</sup> Grubert 1975, S. 56.

<sup>147</sup> Ebd., S. 54.

<sup>148</sup> Ebd., S. 55.

<sup>149</sup> Tischbein 1801, S. 28f.

<sup>150</sup> Grubert 1975, S. 57.

<sup>151</sup> Bindman 1979, S. 106.

Flaxman griff sich für seine Illustrationen Momente aus Homers Erzählungen heraus, ohne den Anspruch zu verfolgen, diese Augenblicke detailliert in eine künstlerische Darstellung umzusetzen. Vielmehr reduzierte er das Dargestellte auf ein Minimum. Flaxmans Homerillustrationen kennzeichnen eine puristische Linienführung, die Betonung der Kontur ohne Licht- und Schattenspiel, Beschränkung der agierenden Figuren auf ein Mindestmaß und fehlende räumliche Tiefe (Abb.14). Er begründete damit den Stil der Umrisszeichnung, der in der griechischen Vasenmalerei sein Vorbild hatte und in der Folgezeit enormen Einfluss ausübte.

Ursprünglich von Flaxman selbst – und dies bleibt oft unerwähnt – lediglich als Entwürfe für Basreliefs gedacht<sup>152</sup>, verbreiteten sich die Zeichnungen als Nachstiche, wie sie eben beispielsweise auch von Hans Schnorr von Carolsfeld und seinen Söhnen angefertigt wurden, sehr rasch. Für die deutschen Romantiker besaßen Flaxmans Zeichnungen eine enorme Anziehungskraft. So rühmte Wilhelm Schlegel:

„Der wesentliche Vortheil ist aber der, daß die bildende Kunst, je mehr sie bey den ersten leichten Andeutungen stehen bleibt, auf eine der Poesie desto analogere Weise wirkt. Ihre Zeichen werden fast Hieroglyphen, wie die des Dichters; die Phantasie wird aufgefordert zu ergänzen, und nach der empfangenen Anregung selbständig fortzubilden, statt daß das ausgeführte Gemählde sie durch entgegen kommende Befriedigung gefangen nimmt.“<sup>153</sup>

Auch Goethe, der ihnen anfänglich skeptisch gegenüberstand und Flaxmann 1799 den „Abgott aller Dilettanten“ nannte, konnte sich ihrer Wirkung nicht entziehen und empfahl sie als Vorlagen bei seinen in den Propyläen gestellten Preisaufgaben.<sup>154</sup> Flaxmans Stil der reinen Linie setzte, unterstützt von der herrschenden Auffassung, dass dies die adäquate Form für antike Stoffe sei, einen Trend, der weit reichende Folgen hatte. Er strahlte nach ganz Europa aus.<sup>155</sup>

Gut ein halbes Jahrhundert später entstand in Deutschland eine andere Folge von Homerillustrationen, die im Stil auf Flaxman rekurriert. Ende der 1830er Jahre erhielt Bonaventura Genelli von der Cotta'schen Verlagsbuchanstalt den Auftrag, Kompositionen zur

---

<sup>152</sup> Am 26. Oktober 1793 schrieb John Flaxman an William Hayley: „[...] meine Absicht erschöpft sich nicht darin, der Welt ein paar Umrisse zu übergeben; meine Intention ist es, zu zeigen, wie jede Geschichte in einer Serie von Kompositionen dargestellt werden kann, die den Prinzipien der Alten folgen, wovon ich – sobald ich nach England zurückkehre – Beispiele in Skulpturen verschiedener Art zu geben beabsichtige, in Gruppen von Bas-Reliefs, geeignet für jegliche Zwecke sakraler und profaner Architektur.“ Zitiert nach Bindman 1979, S. 106.

<sup>153</sup> Schlegel 1799, S. 205.

<sup>154</sup> Schuster 1979, S. 34.

<sup>155</sup> Für diese Einflussnahme siehe Symmons 1984.

Ilias und zur Odyssee zu zeichnen. Vermutlich galt der Auftrag wie bei Flaxman von vornherein einer selbständigen Folge, aber der Verleger dürfte zugleich auch die Verwendungsmöglichkeit als Textillustration einkalkuliert haben. In der Tat erschienen die Zeichnungen zunächst als Illustrationen in der Voss'schen Übersetzung bei Cotta in Stuttgart 1840 und erst vier Jahre später eigenständig in Buchform ohne den homerischen Text.<sup>156</sup> Anders als Flaxman legte Genelli seine Kompositionen nicht sparsam und abstrahierend an, sondern erfüllt von einer erzählerischen Breite (Abb.15). „Er übertraf Flaxman an Reichtum und Dramatik der Komposition und verstand es, seinen Figuren die kühnsten perspektivischen Verkürzungen zu verleihen, ohne vom Prinzip der reinen Umrißzeichnung abzugehen.“<sup>157</sup>

Genellis Illustrationen sind gerade auch deshalb im vorliegenden Zusammenhang von Interesse, weil sie in München zur Zeit von Schwanthalers Odyssee-Auftrag entstanden. Hier lebte Genelli leidlich, vom Kunstgeschehen unbeachtet und vor allem ausgeschlossen von lukrativen Aufträgen des Hofes.<sup>158</sup> Bezogen auf Schwanthalers Vorgaben bei seinem Zyklus ist unbedingt noch zu erwähnen, dass sowohl Flaxman als auch Genelli zwar jeweils 24 Illustrationen zur Odyssee schufen, aber dabei nicht jeden Gesang berücksichtigten, wie es Schwanthaler zu Gebote stand.

### 3.4 Die Odyssee als Ausstattungsprogramm im Innenraum

Vitruv, römischer Ingenieuroffizier und Verfasser architekturtheoretischer Schriften, schrieb, dass die Irrfahrten des Odysseus kurz vor seiner Zeit im ersten Jahrhundert vor Christus bei der Ausmalung von Wandelhallen großer Patrizierhäuser sehr beliebt gewesen seien.<sup>159</sup> Die Behauptung wurde erst belegbar, als man einen solchen Freskenzyklus bei Grabungen auf dem Esquilin in Rom entdeckte. Dies ereignete sich 1848/49, kurz nach Schwanthalers Tod.<sup>160</sup> Der römische Zyklus zeigt die Geschehnisse der Odyssee vor weiten Landschaften. Er beschränkt

---

<sup>156</sup> Krueger 1971, S. 77.

<sup>157</sup> Heinemann 1990, S. 137.

<sup>158</sup> Ebert 1971, S. 74-78.

<sup>159</sup> „Ebenso gibt es einige Wände, die an Stellen, wo sonst Statuen stehen, große Gemälde haben: Götterbilder oder die wohlgeordnete Darstellung von Mythen, aber auch die Kämpfe um Troja oder die Irrfahrten des Odysseus von Land zu Land.“ (Nonnulli locis item signorum megalographiam habentes: deorum simulacra seu fabularum dispositas explicationes, non minus troianas pugnas seu Ulixis errationes per topia.) Zitat und Übersetzung nach Vitruv 1964, VII. Buch, V, S. 332f.

<sup>160</sup> Andreae 1999, S. 242.

sich auf jene Abenteuer des Odysseus, die dieser im zehnten bis zwölften Gesang am Hof des Alkinoos berichtet (Abb.16).<sup>161</sup>

Zwar hatte es in der Renaissance Teppichfolgen und Freskenzyklen mit Motiven aus der Odyssee gegeben, es sei nur an die zerstörte Galerie d’Ulysse von Primaticcio im Schloss von Fontainebleau<sup>162</sup>, an die beiden Odysseesäle von Pellegrino Tibaldi im Palazzo Poggi in Bologna<sup>163</sup> oder an die Odysseedarstellungen von Alessandro Allori im Palazzo Portinari-Salviati in Florenz<sup>164</sup> erinnert, aber ebenfalls nicht in der für München angestrebten Vollständigkeit.<sup>165</sup> Selbst das neue Interesse an Homer im 18. und frühen 19. Jahrhundert hatte bis zum Auftrag König Ludwigs I. keinen Odyssee-Zyklus im Innenraum hervorgebracht, der die komplette Handlung darstellte. Gleichwohl fanden Episoden aus der Odyssee in Ausstattungsprogrammen des Klassizismus vor dem Hintergrund des gesteigerten Interesses an Homer zunehmend Berücksichtigung.

Ein Beispiel hierfür ist das Homer-Zimmer im Oldenburger Schloss. Großherzog Peter Friedrich Ludwig von Oldenburg ließ im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts einen Raum seiner Residenz mit homerischen Szenen ausgestalten.<sup>166</sup> Die den homerischen Bildern zuge dachte pädagogische Intention entsprach ganz der Sichtweise des ausführenden Künstlers Johann Wilhelm Tischbeins d.J., des Herausgebers von „Homer nach Antiken gezeichnet“. Im Oldenburger Homer-Zimmer stammte aber nur eines der Wandbilder aus der Odyssee. Es zeigte die Begegnung von Odysseus und Nausikaa (Abb.17).

1832 entschied sich Hermann Härtel, Erbe eines Leipziger Musikverlages, einen Raum seines neu erbauten Hauses mit Szenen aus der Odyssee ausmalen zu lassen. Als Künstler wählte er den ihm

---

<sup>161</sup> Andreae 1999, S. 242-257.

<sup>162</sup> Siehe Béguin / Guillaume / Roy 1985.

<sup>163</sup> Siehe Kiefer 2000, S. 173-308.

<sup>164</sup> Siehe Lecchini Giovannoni 1991, S. 236ff.

<sup>165</sup> Die Werke von Tibaldi und Allori dürfte Schwanthaler aus eigener Anschauung von seinen Italienreisen oder durch Nachstiche gekannt haben. Mögen auch wenige Einzelmotive gewisse Ähnlichkeiten aufweisen (vgl. Alloris Charybdisdarstellung mit derjenigen Schwanthalers, Lorandi 1996, Tavola 21 mit Kat.30 oder die bei Tibaldi an ein Postament gelehnte Kirke mit derjenigen Schwanthalers, Lorandi 1996, Tavola 14 mit Kat.21), so ginge aber augenscheinlich die Feststellung einer unmittelbaren und prägenden Beeinflussung des Münchner Odyssee-Zyklus durch diese beiden italienischen Odysseefolgen des 16. Jahrhunderts zu weit. Schwanthaler wählte durchweg andere Handlungsmomente oder Bildkompositionen wie Tibaldi und Allori (siehe beispielhaft die beiden eben verglichenen Szenen in ihrer Gesamtheit).

<sup>166</sup> Sucrow / Reindl 1994, S. 39-44.

von einer gemeinsamen Reise nach Italien vertrauten Friedrich Preller d.Ä.<sup>167</sup> Jener malte für einen Raum in Härtels Haus zwischen 1833 und 1836 insgesamt sieben Szenen aus der Odyssee (Abb.18).<sup>168</sup> Die Bildfolge begann links des Eingangs und setzte sich im Uhrzeigersinn fort. Die Reihenfolge der Wandbilder folgte dabei dem Ablauf der Ereignisse, nicht dem Erzählverlauf der Dichtung, die immer wieder mit Rückblenden arbeitet.<sup>169</sup>

Prellers nicht mehr erhaltene Odysseebilder waren heroische Landschaften in der Tradition Joseph Anton Kochs und unter Einfluss Goethe'scher Kunstmaximen.<sup>170</sup> Für Prellers Odysseus hat kein geringerer als Bonaventura Genelli Modell gestanden.<sup>171</sup> Die beiden kannten sich und Hermann Härtel aus gemeinsamen Tagen in Rom. Ursprünglich sollte sogar Genelli die Episoden aus der Odyssee ausführen. Er war dann auf eigenen Wunsch die Verpflichtung eingegangen, einen anderen Raum in Härtels so genanntem Römischen Haus zu freskieren.<sup>172</sup> Dies scheiterte aber an seinen technischen Fähigkeiten, woraufhin Härtel ihn entließ. Genelli prozessierte gegen Härtel und verlor.<sup>173</sup> Danach zog er von Weimar nach München – wo er einige Jahre später mit seinen erwähnten Homerillustrationen begann. Es ist bezeichnend für das 19. Jahrhundert, dass der Odyssee-Zyklus für das Römische Haus in Leipzig, das einzige Unternehmen, das zeitlich wie thematisch mit dem Münchner Odyssee-Zyklus zumindest grundsätzlich in Bezug zu setzen ist, nicht von einem Aristokraten, sondern von einem humanistisch gebildeten Privatmann in Auftrag gegeben wurde.

Das Kapitel hat veranschaulicht, dass in der bildenden Kunst des 18. und frühen 19. Jahrhunderts die Rezeption Homers nachweislich zugenommen hat. Diese Feststellung allein erfasst das Phänomen allerdings nicht hinreichend. Die gesetzten Schlaglichter sollten verdeutlichen, dass die Auseinandersetzung mit Homer und das Verhältnis von Textvorlage und Darstellungen sehr vielfältig und heterogen motiviert waren. Die wichtigste Erkenntnis scheint aber zu sein, dass die Ludwig Michael Schwanthaler gestellte Aufgabe eine so noch nicht angegangene Herausforderung war.

---

<sup>167</sup> Weinrautner 1997, S. 23f.

<sup>168</sup> Ebd., S. 29-34.

<sup>169</sup> Ebd., S. 29.

<sup>170</sup> Weinrautner 1997, S. 36-39.

<sup>171</sup> Ebd., S. 30.

<sup>172</sup> Ebd., S. 26, Anm. 93.

<sup>173</sup> Nielsen 2005, S. 18f.

## 4. Die Zeichnungen von Ludwig Michael Schwanthaler für den Odyssee-Zyklus

### 4.1 „So classisch schön...“: Zum Stil der Odyssee-Zeichnungen

Leo von Klenze war davon überzeugt, dass sich in der Antike die griechische Malerei parallel zur Literatur entwickelt hatte, allerdings mit einer zeitlichen Verzögerung.<sup>174</sup> Diese chronologische Differenz erklärte er damit, dass die Dichtung der Malerei zuerst Gegenstände hatte vorgeben müssen, auf welche diese dann reagieren und einen für sie adäquaten Stil ausprägen konnte. Im Appartement des Monarchen im Königsbau, in dem jeder Raum einer Epoche der griechischen Poesie gewidmet war, hatte sich Klenze die Gelegenheit geboten, seine These in die Gestaltung der Wandbilder einfließen zu lassen.

Die für die ersten Zimmer verantwortlichen Künstler, Ludwig Michael Schwanthaler als Entwerfender und Georg Hiltensperger als Ausführender, adaptierten Klenzes historistisches Entwicklungsmodell. Schwanthaler zeichnete seine Entwürfe in einer bis dahin kaum gekannten kompromisslosen Nachahmung der griechischen Malerei.<sup>175</sup> Die Figuren des Argonautenzyklus im ersten Vorzimmer waren im einfachen Umrisslinienstil in roter Farbe vor einem gelblichen Hintergrund platziert. Im zweiten Vorzimmer kamen dann als ersichtlicher Fortschritt vier Farben zur Anwendung (Abb.19). Wiederum einen Raum weiter, im Servicesaal, befanden sich Szenen aus homerischen Hymnen. Für sie zeichnete Julius Schnorr von Carolsfeld verantwortlich. Schnorr aber, dem Klenze wie erwähnt wenig Eignung für klassische Motive zusprach, hielt sich nicht an Klenzes Schema, das für diese Stufe der Poesie Malerei ohne Licht und Schatten sowie Verzicht auf Dramatisierung durch Interaktion vorgesehen hätte (Abb.20).

Mit dem Odyssee-Zyklus für den Festsaalbau stand nur wenige Jahre später wieder ein Stoff aus der homerischen Zeit zur Ausführung an. Doch auch hier kam nicht derjenige malerische Stil zur Anwendung, den Klenze der griechischen Epik zuordnete. Zwei Beweggründe dürften hierfür maßgeblich gewesen sein. Zum einen sollte Schwanthaler ja den kompletten Erzählstrang des Epos darstellen. Ohne Interaktion unter den dargestellten Personen kann man aber nur sehr schwer einen Handlungsablauf veranschaulichen. Zum anderen hatte König Ludwig I. bestimmt, dass die Figuren lebensgroß werden sollten.<sup>176</sup> Reine Umrissfiguren in Lebensgröße ohne

---

<sup>174</sup> Köster 2006, S. 251.

<sup>175</sup> Büttner 1980, S. 221.

<sup>176</sup> Im August 1833 trat Klenze an den König mit der Frage heran, „ob die Hauptbilder an den Wänden lebensgroß oder kleiner werden sollen und dürfen, ob um einen Vergleich zu machen, die Dekorationsart wie in den



Modellierung durch Licht und Schatten hätten die Wände der Odysseesäle aber niemals überzeugend zu füllen vermocht. Anstatt einer historisierenden Darstellung erwachsen die Zeichnungen des Odyssee-Zyklus in einem idealisierenden Stil des späten Klassizismus.

Der Klassizismus leugnete die Bedingtheit der Kunst durch Geschichte und Nation. Vielmehr konstituierte er die Annahme eines absoluten, in der Antike vorbildlich verwirklichten Schönen.<sup>177</sup> Diese ideale Schönheit besaß für die Vertreter des Klassizismus zeitlose Gültigkeit und Normativität. „Der einzige Weg für uns, groß, ja, wenn es möglich ist, unnachahmlich zu werden, ist die Nachahmung der Alten [...]“, so die programmatische Weisung Johann Joachim Winckelmanns.<sup>178</sup> Für ihn, der mit seinen Schriften den Klassizismus entscheidend geprägt hat, lag die unübertroffene Schönheit der antiken Kunst sowohl in der äußeren Form, in der Kontur, als auch in der inneren Form, im ruhigen Ausdruck der Leidenschaften. Er brachte dies in seiner berühmt gewordenen Zwillingsformel der „edlen Einfalt und stillen Größe“ zum Ausdruck.<sup>179</sup> Es war allerdings nicht der Geist des normativen Klassizismus des 18. Jahrhunderts, in dem Ludwig Michael Schwanthaler die Odysseezeichnungen schuf, obwohl seine Entwürfe von der Kontur dominiert werden und auf Ruhe und Besonnenheit der Agierenden Wert legen.

Die Dominanz der Linie wurde begünstigt durch das vorgegebene Medium der Zeichnung. Zur damaligen Zeit herrschte zudem die Meinung vor, dass die monochrome Zeichnung für den Stil der Antike am idealsten geeignet sei. Schwanthalers Figuren sind von einer kräftigen und sicher geführten Kontur hervorgehoben. Schwanthaler ging jedoch über Flaxmans oder auch Genellis puristischen Umrisslinienstil hinaus und entfernte sich so auch von deren Vorbild, der griechischen Vasenmalerei. Seine Figuren sind durchaus von mehr als nur einer Umrisslinie gestaltet. Ihre Muskeln, ihre anatomische Beschaffenheit treten zu Tage. Sie gewinnen so an Plastizität. Trotzdem gilt, dass Schwanthaler bei seinen Entwürfen mit dem Bleistift auf die später

---

Niebelungssälen [sic] oder etwa in der Art des ersten Stücks [sic] im Königsbaue werden soll.“ Klenze tendierte zu einer Ausführung in Lebensgröße, schlug aber schließlich Ludwig I. aus Rücksicht auf die niedrige Raumhöhe in den Odysseesälen vor, die Größe der Figuren wie in Pompeji und Herkulaneum „nach Umständen“ anzuordnen, „was [...] bei der Lage der Sache mir das schönste zu sein scheint.“ Siehe GHA, NL Ludwig I., II A 32, Klenze an Ludwig vom 12. August 1833. Der König bestimmte daraufhin, dass die Odysseebilder „wenigstens“ lebensgroß zu malen seien. Siehe GHA, Kabinettskassenverwaltung Ludwig I., 54, 2, 5, Ludwig an seinen Kabinettssekretär Heinrich von Kreutzer vom 16. August 1833 (Glaser 2007, Bd. 2, S. 361).

<sup>177</sup> Büttner 1980, S. 26.

<sup>178</sup> Winckelmann 1808, S. 7.

<sup>179</sup> „Das allgemeine vorzügliche Kennzeichen der griechischen Meisterstücke ist endlich eine edle Einfalt, und eine stille Größe, so wohl in der Stellung als im Ausdrucke.“ Winckelmann 1756, S. 21.

für Hiltensperger wichtigen malerische Elemente wie beispielsweise die Licht- und Schattenwirkung oder die umgebende Landschaft kaum Rücksicht genommen hat.

Bei der Betrachtung der Reinzeichnungen, in denen eine durchgehende Kontur die Figuren formt, darf nicht vergessen werden, dass sie das finale Produkt sind, dem eine Phase des Ausprobierens und Findens vorausgegangen ist. Ein solcher Prozess lässt sich anhand der Szene „Nausikaa die Wäsche anordnend“ aus dem sechsten Gesang nachvollziehen. Schwanthaler suchte zunächst die passende Komposition für den Zug von Nausikaa und ihrem Gefolge (Abb.21). Dann fand er sie in dem Moment, in dem sich der Zug noch nicht in Bewegung gesetzt hat und Nausikaa am linken Bildrand Anweisungen erteilt (Abb.22). Diese Szene konkretisierte Schwanthaler noch weiter (Abb.23), ehe sie dann nach Billigung des Königs ins Reine gezeichnet wurde (Kat.10). Erst hier weist sie die beschriebene klassische Prägung auf.

Die Figuren in Schwanthalers Entwürfen sind zudem erhaben und edel im Ausdruck wiedergegeben. Winckelmann hatte propagiert:

„So wie die Tiefe des Meers allezeit ruhig bleibt, die Oberfläche mag noch so wüten, eben so zeigt der Ausdruck in den Figuren der Griechen bey allen Leidenschaften eine grosse und gesetzte Seele.“<sup>180</sup>

Ruhe und Besonnenheit kennzeichnen Schwanthalers Figuren für den Odyssee-Zyklus, selbst wenn die gegenwärtige Situation für sie aufwühlend oder bedrohlich ist. Vor Alkinoos berichtet Odysseus im zehnten Gesang unter anderem von seiner Begegnung mit der Zauberin Kirke. Diese hatte seine Gefährten in Schweine verwandelt. Odysseus, gestärkt durch ein Zauberkraut, das er von Hermes gezeigt bekommen hatte, war zu Kirke gegangen, hatte sie mit seinem Schwert bedroht und die Herausgabe seiner Gefährten gefordert.

„[...] da riß ich das schneidende Schwert von der Hüfte,  
Sprang auf die Zauberin los und drohte sie gleich zu erwürgen.  
Aber sie schrie und eilte gebückt, mir die Knie zu fassen,  
Laut wehklagend rief sie die schnellgeflügelten Worte: [...]“<sup>181</sup>

Schwanthaler schildert diese affektgeladene Szene in großer Besonnenheit (Kat.21). Odysseus stürmt mit dem rechten Bein ausgetreten auf die Zauberin zu, während rechts in einem Ausblick auf das Ufer seine verwandelten Gefährten zu sehen sind. Sein linker Arm ist vorwärts

---

<sup>180</sup> Winckelmann 1756, S. 21.

<sup>181</sup> Voß 2002, X.Gesang, Vers 321-324, S. 575f.

gestreckt, der rechte Arm mit dem Schwert in der Hand zum Hieb bereit. Doch geht Odysseus Blick an Kirke vorbei ins Leere. Kirke erweckt nicht den Eindruck, in Angst um ihr Leben zu sein. Ihr rechter angewinkelter Arm lagert entspannt auf einem Gesims. Der linke Arm strebt Odysseus entgegen, doch eher wie um ihm grazil Einhalt zu gebieten als um ihn energisch abzuwehren. Kirkes Körper und ihre Physiognomie entbehren jeder ängstlichen Anspannung. Schwanthalers Komposition verbildlicht einen tätlichen Angriff, der jedoch gleichsam emotionslos seinen Lauf nimmt. Noch eine weitere Szene sei zur Veranschaulichung herangezogen. Im zwölften Gesang erzählt Odysseus den Phäaken, wie er auf den Trümmern seines Schiffes nach Ogygia getrieben ist. Schwanthaler lässt Odysseus sich an einem aus dem Meer ragenden Wrackteil festhalten (Kat.31). Sein muskulöser Körper klammert sich an das Treibgut. Seine Miene ist betrübt, aber nicht angsterfüllt. Während ihn die Wellen umtosen, verhält sich Odysseus besonnen, als ob er wüsste, dass ihn seine Kräfte bis zur rettenden Insel nicht verlassen werden. Im übrigen ist dies auch eine der wenigen Szenen in Schwanthalers Odyssee-Zyklus, in der Odysseus aus der Not bedingt nicht den Pilos, seine auf Darstellungen vom vierten Jahrhundert vor Christus an charakteristische Kopfbedeckung, trägt.<sup>182</sup>

Ludwig I. hatte Schwanthaler wie erwähnt nach Rom zu Thorvaldsen geschickt, damit „den Styl, die Ruhe, was beides die Antiken haben, er erwerbe.“<sup>183</sup> Dies hatte Schwanthaler in den Augen Ludwigs I. gemeistert. Das entscheidende Kriterium bei der Auftragsvergabe für den Odyssee-Zyklus 1832 war gewesen, dass König Ludwig I. Schwanthaler attestierte, dass jener „wie keiner es mehr u. wie kaum Wenige es seyn dürften, von dem Hellenischen Alterthum durchdrungen“ sei.<sup>184</sup> Mit seinen Zeichnungen nach der Odyssee erfüllte Ludwig Michael Schwanthaler die Erwartungen seines Auftraggebers zur vollsten Zufriedenheit. Ludwig I. hatte große Freude an den ihm vorgelegten Entwürfen. Sie seien „so classisch schön“, lobte er.<sup>185</sup>

Dabei ging es nicht um ein exaktes Kopieren antiker Vorlagen, was Schwanthaler bei Thorvaldsen auch gar nicht hatte lernen können. Unter solchen Vorgaben wäre außerdem ein Einfall Schwanthalers wie auf der Westwand des ersten Saals unangebracht gewesen (Kat.5). Dort hat Schwanthaler Michelangelo zitiert, was Ludwig I. und Klenze als erfahrenen Romreisenden nicht entgangen sein dürfte.<sup>186</sup> Die hingestreckte Gestalt am rechten Bildrand hat von der

---

<sup>182</sup> Zum Pilos siehe Brommer 1983, S. 110f.

<sup>183</sup> Pölnitz 1929, S. 164, Anm. 511.

<sup>184</sup> BSB, Klenzeana XIV, 1, Ludwig an Klenze vom 3. September 1832.

<sup>185</sup> BSB, Klenzeana XIV, 1, Ludwig an Klenze vom 16. August 1843.

<sup>186</sup> Leo von Klenze besaß zudem eine Skizze dieser Szene von Schwanthaler. Vgl. BSB, Klenzeana X, 3.

Fußspitze bis zum Ansatz der Arme ihr getreues Vorbild in der Figur des Adam, der von Gott im Deckenbild der Sixtina den Atem des Lebens eingehaucht bekommt (Abb.24 und Abb.25).

Für das Verständnis des Stils des Odyssee-Zyklus spielt zudem Leo von Klenze eine erhellende Rolle. Nach dem, was über Klenzes historistisches Denken gesagt wurde, könnte man annehmen, dass er es lieber gesehen hätte, wenn die Odysseebilder in einem zur Epoche Homers passenden Malstil ausgeführt worden wären. Wie Ludwig I. lobte Klenze aber die Odysseebilder und erkor sie sogar uneingeschränkt zu Vorbildern. Es schlugen sichtlich zwei Herzen in Klenzes Brust. Auf der einen Seite für eine historistische Sichtweise der Kunst, auf der anderen Seite für eine ahistorisch gesetzte Klassizität. Erstere war zum Beispiel Grundlage für den Zyklus über die Entwicklung der Malerei in der Antike, den Georg Hiltensperger in den Loggien der von Leo von Klenze errichteten Neuen Eremitage in St. Petersburg auf Klenzes Geheiß ausführte.<sup>187</sup> Letztere aber war das Kriterium, an dem Klenze den Münchner Odyssee-Zyklus maß und gemessen wissen wollte.

Ab Ende August 1841 veröffentlichte Klenze einen mehrteiligen Artikel in Schorns Kunstblatt, der eine Erwiderung auf eine ebenfalls dort abgedruckte kritische Besprechung seines Werkes „Aphoristische Bemerkungen, gesammelt auf seiner Reise nach Griechenland“ war.<sup>188</sup> Klenze fühlte sich herausgefordert, seine Sichtweise der klassischen Kunst zu verteidigen. Wenn auch diese Absicht den Tonfall polemisch gesteigert haben mag, so bleibt auch bei Berücksichtigung selbiger eine immense Begeisterung Klenzes für den Münchner Odyssee-Zyklus ablesbar.

„Wir stehen also nicht an, unsere Meinung frei dahin auszusprechen, daß wir Allem, was wir von homerischen und griechischen Gedichten in neuerer Zeit gemalt gesehen haben, diese Bilder vorziehen, und sie zum Heile der Kunst als Muster echt griechischer Auffassungs- und Darstellungsweise anerkannt zu sehen wünschen.“<sup>189</sup>

Über das Bild „Hermeias bey Calypso, die Rückkehr des Odyßeus verlangend, dieser ferne trauernd“, das Hiltensperger zu diesem Zeitpunkt auf der Ostwand des zweiten Saals bereits ausgeführt hatte (Kat.8 und Abb.26), meinte Klenze enthusiastisch:

---

<sup>187</sup> Nicht unerwähnt bleiben sollten an dieser Stelle ferner die historistischen Entwürfe Klenzes für den nicht mehr existenten Vasensaal im Erdgeschoss der Alten Pinakothek. Die dortigen Wandmalereien wurden von Klenze nach dem Vorbild etruskischer Gräber gestaltet. Die Dekoration sollte stilistisch den in diesem Saal ausgestellten Objekten, einer von Ludwig I. erworbenen etruskischen Vasensammlung, entsprechen. Vgl. Scheffler / Hardtwig 1979, S. 43f. sowie Farbtafel 14 und Abb. 56. Eine Fotografie des Vasensaals in: Goldberg 1986, S. 151, Abb. 29.

<sup>188</sup> Vgl. Klenze 1838.

<sup>189</sup> Kunstblatt 1820-49, Nr. 71, 7. September 1841, S. 298.

„Alles ist an diesem Bilde wie von echt Homer'schem Geiste durchdrungen und in echt hellenischer Form und Gestaltung aufgefaßt. Die edle Würde eines gottgesandten Boten umgibt die schöne, in den reinsten, edelsten Formen ausgesprochene Gestalt des Hermes, in welchem man zugleich den Beschützer der gymnischen Spiele erkennt. Von unvergleichlicher Schönheit ist die Gestalt der Kalypso, und in ihrem Kopfe, den das Spiel leichter Zephyre mit der Fülle der blonden Locken umwallt, zeigt sich der tiefe Ausdruck des Schmerzes über den gebotenen Verlust, und schon sieht man gleichsam den Vorwurf gegen die neidischen Götter aus den halbgeöffneten Lippen hervorbrechen.“<sup>190</sup>

Angesichts dieser Sätze, welche die edle Würde der Figuren und ihre Schönheit hervorhebt, sei noch einmal an die Worte Ludwig Richters erinnert, die diesem bei der Betrachtung von Schnorrs Odyssee-Entwurf in den Sinn gekommen waren. „Anmutig naïv“ und „heiter friedlich“ waren keine Kategorien, an denen nun Klenze den nach klassischer Manier konzipierten Odyssee-Zyklus von Schwanthaler maß. Vielmehr attestierte Klenze dem Duo Schwanthaler und Hiltensperger bei der Darstellung antiker Stoffe auf dem einzigen richtigen Weg zu wandeln. Zu ihren Werken im Obergeschoss des Königsbaus urteilte er:

„Diese Bilder sind es aber, welche uns als vollendete Muster der Auffassungs- und Darstellungsart antiker Gegenstände im echt antiken Sinne erscheinen, so wie sie die neue Zeit befolgen kann und muß, wenn sie nicht einerseits der leblosen akademischen Nachäfferei der David- und Girodetschen Schule, oder andererseits der halbbarbarischen, gleichsam absichtlich unwissenden, rohen und unschönen sogenannten eigenthümlichen Auffassung antiker Gegenstände verfallen will, welche in der neuesten Zeit ihre Parteigänger und Vertreter gefunden hat.“<sup>191</sup>

Was Klenze mit der „sogenannten eigenthümlichen Auffassung antiker Gegenstände“ meinte, „welche in der neuesten Zeit ihre Parteigänger und Vertreter gefunden hat“, wird im folgenden Kapitel erörtert werden, wenn es um das Verorten des Odyssee-Zyklus in seiner Zeit geht. Es wird aber hier bereits deutlich, dass der Stil der Odysseebilder zu seiner Zeit nicht konkurrenzlos war. Einem sturen Kopieren antiker Relikte, wie es bereits weiter oben angeklungen ist, erteilte Klenze hier noch einmal eine klare Absage. Dies war für ihn leblose Kunst oder mit seinen Worten: „akademische Nachäfferei“. Der Künstler sollte vielmehr den echt antiken Geist in sich aufnehmen und aus diesem Geist heraus Neues schaffen.

Was hier von Klenze eingefordert und in seinem Umkreis umgesetzt wurde, war kunsthistorisch gesehen eine Neuinterpretation des Klassizismus. Dieser späte Klassizismus erblühte gerade in

---

<sup>190</sup> Kunstblatt 1820-49, Nr. 71, 7. September 1841, S. 297.

<sup>191</sup> Kunstblatt 1820-49, Nr. 70, 2. September 1841, S. 295.

München in den 30er und 40er Jahren des 19. Jahrhunderts noch einmal besonders, stand aber wohl gemerkt bereits unter den Vorzeichen des Historismus.<sup>192</sup>

#### 4.2 Der Zyklus im Spannungsfeld von epischer und dramatischer Malerei

In ihrem gemeinsam verfassten Aufsatz „Über epische und dramatische Dichtung“ aus dem Jahre 1797 verfolgten Goethe und Schiller das Ziel, die Gegensätze der beiden literarischen Gattungen herauszuarbeiten.<sup>193</sup> Diese Differenzierung wurde bald auch auf die bildenden Künste übertragen. Eine epische Darstellungsweise in der Malerei definierte Ludwig Schorn 1825 folgendermaßen:

„Es ist das Vorrecht der epischen Malerey, die Einheit des Moments unberücksichtigt zu lassen, und dem Beschauer, der seinen Blick an dem weit ausgedehnten Raume des Bildes hin und her bewegen muß, mannigfaltige, sowohl dem Ort als der Zeit nach verschiedene Scenen vorüberzuführen, doch so, daß sie zusammen genommen dennoch als künstlerisches Ganzes erscheinen. Diese Gattung schweift aber eben deshalb ins Symbolische hinüber, da sie nur durch den Gedanken das Ganze zur Einheit verknüpft, nicht durch vollständige Anschauung der Realität.“<sup>194</sup>

In der epischen Malerei können somit ohne weiteres mehrere Ereignisse, die zeitlich und räumlich divergieren, zusammen dargestellt werden. Unabdingbar ist aber ein einender Gedanke, der die einzelnen Handlungsabschnitte für den Betrachter nachvollziehbar und sinnvoll verbindet. Die epische Darstellungsweise erfüllt somit die zur Zeit Schorns fast allgemein akzeptierte Forderung nach Augenblicksbezogenheit einer Darstellung nicht.<sup>195</sup> Indem die epische Malerei mehrere Momente vereint, führt sie ihrem Betrachter stets Geschichtliches, Vergangenes vor Augen. Anders bei der dramatischen Malerei. Hier soll dem Betrachter unmittelbare Gegenwärtigkeit suggeriert werden. Während die epische Malerei ruhig aufgenommen werden will, zielt die dramatische Malerei auf die Fesselung ihres Betrachters, der in erwartungsvolle Spannung über den weiteren Verlauf der Handlung versetzt werden soll.<sup>196</sup>

---

<sup>192</sup> Büttner 1997, S. 37.

<sup>193</sup> Goethe / Schiller 1797.

<sup>194</sup> Zitiert nach Büttner 1980, S. 213.

<sup>195</sup> Büttner 1980, S. 213f.

<sup>196</sup> Ebd., S. 214.

Der Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe, der wichtige Erörterungen über die Gattungstheorie enthält, erschien 1828/29 mit Widmung an König Ludwig I. von Bayern.<sup>197</sup> Peter Cornelius brachte die epische Malerei in seinen Glyptotheksfresken zur Anwendung.<sup>198</sup> Der Diskurs über epische und dramatische Malerei war in München unzweifelhaft virulent, als Schwanthaler mit der Arbeit an der Odyssee begann. Wenn Schwanthaler die Einheit der literarischen Vorlage und ihrer Entsprechung in den bildenden Künsten hätte wahren wollen, hätte er bei seinem Odyssee-Zyklus auf die epische Malweise zurückgreifen müssen.

Eine frühe Skizze Schwanthalers belegt, dass er mit diesem Gedanken experimentierte. Die querrrechteckige Bildfläche des Entwurfs ist mittig waagrecht unterteilt, so dass sich oben und unten getrennt voneinander und doch zugleich in Parallelität eine unterschiedliche Handlung abspielen kann. Beschriftungen an den Seiten erleichtern die Identifikation der dargestellten Personen (Abb.27).

In der Mitte der oberen Hälfte sitzt am Strand der Insel Kalypsos sinnend Odysseus, gepeinigt von Heimweh nach Ithaka. Links greift Homer nach der Leier der Muse, augenfälliger Ausdruck seiner Anrufung der Muse, ihm bei der Erzählung der Geschichte des Odysseus beizustehen. Rechts beraten die Götter über das weitere Schicksal des Odysseus. Die untere Hälfte des Entwurfes zeigt den Disput von Odysseus Sohn Telemach mit den Freiern in der Heimat. Rechts erkennt man seine Mutter Penelope, durch Mägde von den anderen abgeschirmt, wie sie am Webstuhl nächtens den tagsüber gefertigten Faden wieder auftrennt. Schwanthaler bemühte sich sichtlich, den komplexen, weil an verschiedenen Orten spielenden Einstieg in das Epos so verständlich wie möglich darzustellen, indem er in dieser Skizze alle Hauptpersonen einführte und ihr Handeln aus verschiedenen Gesängen auf der Zeitebene gleichsetzte. Von dem unteren Abschnitt existiert noch eine weiter ausgearbeitete Skizze (Abb.28).

Die Vorgabe König Ludwigs I., dass auf jeder Wand nur ein Gesang behandelt werden durfte, schloss aber eine derartige epische Malweise aus. Eine der sehr raren Äußerungen Schwanthalers über seine Arbeit am Odyssee-Zyklus betrifft genau diese Einschränkung. Sie bringt zum Ausdruck, dass sich Schwanthaler vehement gegen jene Vorgabe auflehnte, und zwar bis an den Rand dessen, was gegenüber einem königlichen Auftraggeber schicklich war. Am 13. Dezember 1838 beklagte sich Schwanthaler bei Klenze:

---

<sup>197</sup> Vgl. das von Goethe verfasste Vorwort in: Schiller / Goethe 1828-29, Bd. 1.

<sup>198</sup> Büttner 1980, S. 214.

„Aber ganz trostlos bin ich geworden, durch die Wiederholung des alten Liedes, daß bey der Odyßee jede Wand einen eigenen Gesang enthalten müße. Soll das Einspannen der Maulesel, oder das Verrecken des Hundes auf diese Weise große Bilder von 18 Schuh Länge u. 9 Höhe formieren, u. die besten Szenen deshalb ausbleiben oder an die Fenster Pfeiler kommen – S.M. war schon einmal ganz gewonnen sich zufrieden zu geben, daß jeder Saal 4 Gesänge enthalte u. ließ für die Austheilung artistische Freyheit – Ich kann auf diese Art unmöglich S. Majestät gehorchen u. habe zwar endlich, wegen deßen Heftigkeit schweigen müssen, aber ich bitte Sie, die Sache nicht aus dem Auge zu laßen, es betrifft sowohl Ihre als meine Ehre, u. es käme wahrhaftig Ordnung genug ins Ganze, wenn jeder Saal 4 Gesänge hat.“<sup>199</sup>

Der von Schwanthaler bei seiner Ehre gepackte Klenze hat das Schreiben Schwanthalers mit einer Randnotiz versehen. Darin gibt er an, am 22. November 1838 mit dem König über die Odyssee gesprochen zu haben.<sup>200</sup> Die Antwort des Königs war:

„Ich bin Herr anzuordnen was ich will – ich glaube recht gern daß es weit schöner wäre wie Schwanthaler vorschlägt – aber ich habe es nun einmal so angeordnet und dabei bleibt es!“<sup>201</sup>

Der Monarch war schlichtweg zu stolz, seine einmal getroffene Entscheidung zu revidieren. „Gerecht und beharrlich“, so lautete die Devise Ludwigs I. In diesem Fall grenzte die Beharrlichkeit haarscharf an Sturheit. Schwanthaler hatte ihn innerlich von einer besseren Lösung überzeugt. Seine Fehleinschätzung eingestehen und korrigieren wollte Ludwig I. aber um keinen Preis.

Bemerkenswert an Schwanthalers Äußerungen ist, dass er durchaus bereit gewesen wäre, stets vier Gesänge gemeinsam in einem Raum darzustellen, wozu er den König ja bereits gewonnen glaubte. In der Tat passt eine Untergliederung in sechs Räume mit je vier Gesängen optimal zur Erzählstruktur der Odyssee. In den ersten vier Gesängen, übertragen gesehen im ersten Saal also, nimmt die Geschichte mit der Versammlung der Götter ihren Anfang. Es wird berichtet, was sich in Odysseus Abwesenheit daheim ereignet und wie sein Sohn sich auf den Weg begibt, um nach seinem Vater zu suchen. Die nächsten vier Gesänge wechseln die Erzählperspektive hin zu Odysseus und erzählen von seiner Abfahrt von der Nymphe Kalypso, seiner Begegnung mit Nausikaa und seinem Aufenthalt am Hof ihres Vaters Alkinoos. In den Gesängen neun bis zwölf berichtet Odysseus den dortigen Phäaken in einem Rückblick von seinen bisherigen Abenteuern

---

<sup>199</sup> BSB, Klenzeana XV, Schwanthaler, Schwanthaler an Klenze vom 13. Dezember 1838.

<sup>200</sup> Rank sieht bei der Datierung einen Irrtum Klenzes. Rank 2002, S. 124. Es ist aber durchaus vorstellbar, dass Klenze tatsächlich bereits vor Erhalt von Schwanthalers Brief mit dem König über die Thematik gesprochen hat, schließlich war der Konflikt nicht neu, wie Schwanthaler selbst anführte.

<sup>201</sup> BSB, Klenzeana XV, Schwanthaler, Schwanthaler an Klenze vom 13. Dezember 1838.



seit der Abfahrt von Troja. Der nächste Saal behandelt die Heimreise von Odysseus nach Ithaka und sein Ankommen dort. Der fünfte Saal veranschaulicht Odysseus noch unerkannten Aufenthalt in seiner Heimat und das immer übermütigere Treiben der Freier Penelopes. Die letzten vier Gesänge thematisieren, wie Odysseus aktiv ins Geschehen eingreift, die Ordnung an seinem Hof wiederherstellt und mit seiner Frau glücklich wiedervereint wird. Die bereits im Text grundlegende Untergliederung in sechs Erzählblöcke erleichterte es demnach dem Betrachter der ebenfalls so unterteilten Odysseesäle, sich Raum für Raum immer wieder neu in die Handlung einzusehen.

Trotzdem bleibt die Schwierigkeit, dass die Odyssee immer wieder Rückblenden aufweist, welche die Vorgeschichte der vorkommenden Personen erhellen. Es gibt keinen monolinearen Handlungsstrang, dafür Zeitsprünge im Erzählverlauf. Diese Rückblicke auf Vergangenes stören aber die Vergegenwärtigung im Sinne der dramatischen Malerei, weil der Betrachter auf einer Wand Ereignisse unterschiedlicher Zeiten dargeboten bekommt.<sup>202</sup> Zwar mag diese Aneinanderreihung einzelner Episoden der epischen Malerei nahe stehen, doch diktierte im vorliegenden Fall die dichterische Komposition der Odyssee den Darstellungsverlauf, nicht der von Schorn beschriebene einende Gedanke, der das Ganze symbolisch verknüpft hätte und an die Grenzen der Gesänge nicht gebunden gewesen wäre.

Schwanthalers Odyssee-Zyklus durfte nicht in epischer Form konzipiert werden und ist auch mit den Kriterien der dramatischen Malerei nicht hinreichend zu definieren. Angesichts des bestimmenden Einflusses der Textvorlage auf die Struktur der Odysseebilder ist die Frage angebracht, ob man dem Zyklus mit den zeitgenössischen Bewertungskriterien der epischen und dramatischen Malerei gerecht werden kann. Die Odyssee sollte Gesang für Gesang bildlich dargestellt werden. Daher erscheint es angebracht, zu erörtern, ob die Münchner Odysseesäle nicht vielleicht besser als eine Illustration der Odyssee im wandfüllenden Format zu charakterisieren sind.

Zunächst ist zu beachten, was der Begriff der Illustration für die Menschen des 19. Jahrhunderts bedeutete und implizierte. In Meyers Konversationslexikon von 1890 ist einschränkend zu lesen, dass der Begriff der Illustration fast ausschließlich für die bildliche Erläuterung, den bildlichen

---

<sup>202</sup> Vgl. beispielhaft die Aufteilung der Westwand des fünften Saals, auf der sowohl dargestellt war, wie Odysseus alte Amme Eurykleia ihn an einer Narbe am Fuß wieder erkennt, als auch über der Tür in einem Rückblick gezeigt wurde, wie Odysseus in jugendlichen Jahren mit einem Eber kämpft, wodurch er sich diese besagte Narbe zuzieht.

Schmuck eines gedruckten Buches gebraucht wurde.<sup>203</sup> Nach diesem Verständnis konnte der Begriff der Illustration auf den Odyssee-Zyklus Schwanthalers nicht angewendet werden. In der Tat findet sich eine Titulierung des Odyssee-Zyklus als Illustration in den zeitgenössischen Quellen nicht.

Die neuere deutsche Literaturwissenschaft bezeichnet den intendierten und mehr oder weniger deutlich markierten Bezug eines Textes auf einen Prätext als Intertextualität. Frank Büttner plädiert dafür, diesen Terminus auch für die Kunstwissenschaft, der selbst kein analoger Begriff zur Verfügung steht, zu adaptieren.<sup>204</sup> Er empfiehlt der Kunstwissenschaft den pragmatischen, engeren Intertextualitätsbegriff, wie ihn beispielsweise Ulrich Broich definiert. Für diesen liegt Intertextualität vor,

„wenn ein Autor bei der Abfassung seines Textes sich nicht nur der Verwendung anderer Texte bewusst ist, sondern auch vom Rezipienten erwartet, dass er diese Beziehung zwischen seinem Text und anderen Texten als vom Autor intendiert und als wichtig für das Verständnis seines Textes erkennt.“<sup>205</sup>

So gesehen besitzt die Illustration den höchsten Grad der Intensität des Textbezuges, denn die Illustration bezieht ihre Existenzberechtigung aus dem Text, auf den sie sich unmittelbar bezieht. Dieser Bezug ist beim Münchner Odyssee-Zyklus so dominant, dass mit einigem Recht von einer Bilderfolge, welche die Odyssee illustriert, gesprochen werden kann.

Illustrationen, die einem Text beigegeben sind, sollen die Vorstellungen, die sich der Leser macht, antizipieren oder unterstützen. In den Odysseesälen war der Anspruch an die Illustrationen ein noch größerer. Der Text war hier ja nicht unmittelbar beigegeben. Dennoch sollten die dargestellten Motive den Besuchern der Säle die Odyssee, respektive ihren Handlungsablauf prägnant und stringent verdeutlichen. Inwieweit dies gegenüber breiten Volksschichten hätte gelingen können, sei dahingestellt. Immerhin aber hätten die Münchner Odysseesäle, wäre ihre Indienstnahme als täglich zu besuchende Schauräume tatsächlich erfolgt, auf einem weitaus größeren Grundstock an Vorkenntnissen aufbauen können als heutzutage. Altgriechisch gehörte infolge der Humboldtschen Bildungsreformen zum selbstverständlichen Ausbildungsstoff an höheren Schulen. Auch Schwanthaler hatte die Sprache in seiner Gymnasialzeit gelernt und dies nachweislich mit großem Erfolg.<sup>206</sup> Er kannte die Epen Homers im Original, wird jedoch für

---

<sup>203</sup> Siehe den Eintrag „Illustration“ in: Meyers Konversationslexikon, Vierte Auflage, 16 Bände, Leipzig und Wien 1890, hier: Bd. 8, S. 893f.

<sup>204</sup> Büttner 2006, S. 244.

<sup>205</sup> Zitiert nach Büttner 2006, S. 244.

<sup>206</sup> Siehe Rank 2002, S. 23, Anm. 67.

seine Arbeit am Odyssee-Zyklus vermutlich auch eine deutsche Übersetzung zu Rate gezogen haben.<sup>207</sup> Die zu Schwanthalers Zeit populärste deutschsprachige Übertragung der Odyssee stammte von Johann Heinrich Voß, erstmals publiziert 1781.<sup>208</sup>

Schwanthalers zentrale Aufgabe war demnach die Auswahl der Motive, wobei er die nicht immer gleich große Ereignisdichte der Gesänge mit der vorgegebenen Wandaufteilung in Einklang zu bringen hatte. Das heißt einfach gesagt, dass mancher Gesang gut und gerne Stoff für Bildflächen mehrerer Wände bereithielt, während mancher Gesang und seine Handlung kaum die entsprechende Wand zu füllen vermochten.

Ein Beispiel für ersteren Fall bot die Ostwand des dritten Saals, die dem neunten Gesang gewidmet war. Odysseus, am Hof des Alkinoos gastfreundlich aufgenommen, war in Tränen ausgebrochen, als der Sänger Demodokos vom Fall Trojas sang. Alkinoos wollte nun wissen, was den Gast dazu zwang, woraufhin Odysseus einwilligte, seine Identität preiszugeben und begann, seine bisherigen Irrfahrten zu erzählen, was sich bis in den zwölften Gesang hinzieht. Die Veranschaulichung der Szene, wie Odysseus Alkinoos und dessen Hofstaat seine Abenteuer berichtet, ist demnach auch für das Verständnis der folgenden Gesänge wichtig, da man sie sonst schwerlich als Rückblenden verstehen kann. Dementsprechend entschied sich Schwanthaler im neunten Gesang für die Darstellung, wie Odysseus den Phäaken seine Abenteuer kundtut (Kat.18). Für diejenigen Abenteuer, die in diesem Gesang berichtet werden, war aber nicht mehr ausreichend Platz auf dieser Wand. Schwanthaler schaffte Abhilfe, indem er auf der Mauerfläche hinter Odysseus drei, man könnte sagen, Bilder im Bild vorsah, die den Kampf mit den Kikonen, die Begegnung mit den Lotophagen und die Auseinandersetzung mit dem Kyklopen Polyphem zeigen. Hiltensperger hat dieses unrealistische Mittel zur Veranschaulichung des restlichen Inhalts des neunten Gesangs später nicht übernommen (Abb.29).

Ein Gesang, der wenig Handlung bot und trotzdem eine Wand ausfüllen musste, war beispielsweise der 14. Gesang. Odysseus ist wieder in seiner Heimat auf Ithaka, aber von Athene in einen hässlichen Bettler verwandelt worden, um unerkant zu bleiben. Bei dem Schweinehirten Eumaios findet er gastliche Aufnahme. Erst im folgenden Gesang wird die Handlung wieder entscheidend vorangetrieben, indem auch Odysseus Sohn Telemach bei

---

<sup>207</sup> Bei der Versteigerung von Schwanthalers Bibliothek und graphischen Sammlung 1856 durch die Kunsthandlung Montmorillon in München befand sich allerdings kein Werk Homers, weder in Griechisch noch in Deutsch, auf der Verkaufsliste. Vgl. Montmorillon 1856.

<sup>208</sup> Vgl. Voß 1781.

Eumaios eintrifft und seinen Vater wieder erkennt. Doch zurück zum 14. Gesang, der Südwand des vierten Saals (Abb.30). Schwanthaler schmückte das zentrale Wandfeld zwischen den Türen mit der Bewirtung des Odysseus durch Eumaios (Kat.34). Auf den äußeren Feldern erscheinen bei ihm links Telemach (Kat.38) und rechts Penelope (Kat.37). In den Supraporten sind links der Windgott Aiolos (Kat.35) und rechts die weibliche Personifikation der Nacht (Kat.36) zu sehen.

Die beiden Bilder von Telemach und Penelope waren wohl ursprünglich für eine andere Wand vorgesehen. Gertrud Rank hat auf eine dreiteilige Bleistiftzeichnung im Bestand des Münchner Stadtmuseums hingewiesen, auf der die beiden Bilder von Telemach und Penelope die Abfahrt des Odysseus von Kalypso im 5. Gesang umrahmen (Abb.31). Sie erachtete die Anbringung der beiden schmalen Bilder dort als sinnvoll, denn die tryptichonartige Komposition hätte thematisch die moralisch anspruchsvolle Entscheidung des Odysseus untermauert, dem Leben mit Kalypso und dem Aufstieg zum unsterblichen Heroen zugunsten seiner Heimat und seiner Familie eine Absage zu erteilen.<sup>209</sup>

Auch im 14. Gesang haben die beiden schmalen Bilder aber ihre Berechtigung und ihren Sinn in Berücksichtigung der epischen Malweise. Odysseus ist bereits wieder in seiner Heimat und doch seiner Familie noch fern. Auf der Südwand des vierten Saals trennen Odysseus räumlich gesehen die Türen von seiner Frau und seinem Sohn. Die einzige Verbindungsmöglichkeit, die Supraporten, sind mit dem besetzt, was einander noch von der Wiedervereinigung abhält. Einmal der Windgott, der die Wege des herumirrenden Vaters und des ihn suchenden Sohnes bislang nicht vereinte und dann die Personifikation der Nacht, die stürmisch wütete, als Odysseus bei Eumaios weilte und die Eheleute nicht zusammenkommen ließ. Ihre Tugend und ihr Zusammenhalt verbinden die Drei aber auch über alle räumlichen und zeitlichen Distanzen hinweg. Subtil und begründbar mit der Stoffarmut dieses Gesangs entwarf Schwanthaler hier doch eine an die epische Malweise erinnernde Komposition.

#### **4.3 Die bildhauerische Auffassung in Schwanthalers Zeichnungen**

Ungeachtet seiner Ausbildung bei Albrecht Adam an der Münchner Akademie der bildenden Künste war Ludwig Michael Schwanthaler, nicht zuletzt in Fortführung der Familientradition, nahezu ausschließlich als Bildhauer beschäftigt und bekannt. Die kritische Feststellung, dass er die Entwürfe zu den Odysseebildern zu sehr mit den Augen und dem Empfinden eines

---

<sup>209</sup> Rank 2002, S. 132.

Bildhauers gezeichnet habe, findet sich bereits bei den Zeitgenossen. Gleiches ist auch von der neueren Forschungsliteratur konstatiert worden.

Zu Jahresbeginn 1844 erfuhren die Leser des Kunstblattes von Ernst Förster Neuigkeiten über laufende Kunstprojekte in München. Förster, selbst Künstler und Kunstschriftsteller – nur am Rande sei erwähnt, dass er später Erläuterungen zu Genellis Homerillustrationen verfasste<sup>210</sup> – stellte bezüglich der Odysseesäle folgende Überlegung in den Raum:

„Ganz abgesehen von der Frage, ob jede Zeit und jedes Volk berechtigt sey, poetische Stoffe in eigener Sprache zu behandeln, oder ob die Herkunft derselben die beschränkende Pflicht auflege, antike Gegenstände antik, griechische griechisch, mithin ägyptische ägyptisch sc. aufzufassen, haben wir zu erwägen, ob die Sculptur mit Glück der Malerei vorarbeiten, ihr die Entwürfe zur Ausführung und resp. Ausbildung vorzeichnen könne?“<sup>211</sup>

Förster glaubte dies nur unter bestimmten Umständen gutheißen zu können. Dann nämlich, wenn Skulptur oder Malerei als Ornamentik in abhängiger Funktion zur Architektur stünden.

„Wo aber die Malerei (oder auch die Bildhauerei) aus diesem Verhältniß der Hörigkeit scheidet, wo ihre Werke nicht einen gegebenen Raum nur passend oder geschmackvoll auszufüllen haben, wo sie die Phantasie beleben, das Gemüth ergreifen, den ganzen Menschen befriedigen sollen, da, dünkt mich, muß eine jede die ihr eigenthümlichen Kräfte entfalten, muß das einer jeden ureigene Gefühl die Conception leiten und bestimmen.“<sup>212</sup>

Seine Behandlung der Odysseesäle schloss Förster mit dem Fazit:

„Ein ächtes Kunstwerk gleicht einem Organismus darin, daß an ihm Alles aus Einer Wurzel kommt und in notwendiger Folgeverbindung steht.“<sup>213</sup>

Auch Johann Nepomuk Sepp stach Jahrzehnte später negativ ins Auge, dass die Bilder in den Odysseesälen zu bildhauerisch konzipiert seien.

„Dieselben machen nicht umsonst den Eindruck von vergrößerten Reliefs, und verrathen nicht immer eine gedrungene Komposition; denn wirklich hat S c h w a n t h a l e r, selbst nicht Maler, die Skizzen entworfen,

---

<sup>210</sup> Vgl. Förster 1866.

<sup>211</sup> Kunstblatt 1820-49, Nr. 1, 2. Januar 1844, S. 2.

<sup>212</sup> Ebd.

<sup>213</sup> Ebd.

und Hiltensperger in aller Treue ausgeführt, [...]. Vielleicht hätte der König die Arbeit besser an Einen übertragen [...].“<sup>214</sup>

Das Reliefhafte in Schwanthalers Zeichnungen erwähnten auch Wasem und Rank.<sup>215</sup> Seien nun die Entwürfe selbst zur Anschauung herangezogen.

Die klare Kontur, welche Plastizität, aber keine malerische Wirkung hervorruft, und die nahezu fehlende Licht- und Schattenwirkung, die Hiltensperger Anhaltspunkte hätte bieten können, sind schon erörtert worden. Immer wieder hat Schwanthaler zudem seine Figuren so gezeichnet, dass sie sich über die ganze Höhe des Bildfeldes erstrecken. Füße und Köpfe berühren in diesen Fällen fast den oberen und unteren Bildrand (beispielhaft Kat.2). So liegt der Eindruck eines Relieffrieses nahe. Wo dies nicht der Fall ist, muss nicht gleich eine andere Auffassung vorherrschen (Kat.50 und 51). Es ist die Positionierung des Bildes im Raum zu berücksichtigen. Derartige Szenen, in denen die Figuren die Höhe des Bildfeldes nicht voll ausschöpfen, befanden sich auf den Wandflächen zwischen den Fenster zum Hofgarten hin (Abb.30). Die Höhe der dargestellten Figuren nahm Rücksicht auf die Höhe des Fenstersturzes, worüber die Köpfe nicht hinausragten.

Zur Disposition der agierenden Figuren ist zu sagen, dass sich das Geschehen zumeist im Vordergrund abspielt, während der Hintergrund nur stilisiert angedeutet, aber nicht perspektivisch und tiefenwirksam angelegt ist (beispielhaft Kat.45). Schnorr von Carolsfeld hatte in seinem Odyssee-Entwurf Wert auf eine landschaftliche Eingebundenheit gelegt (Abb.1). Ludwig Richter sprach angetan von dem jungen Wäldchen und der Königsburg, auf die sich der Zug der Königstochter Nausikaa hinbewegt. Schnorr hatte man zudem nach Sizilien geschickt, um die dortige Landschaft zu studieren. Ludwig Michael Schwanthaler überließ die landschaftliche Rahmung Georg Hiltensperger. Eine enge Aneinanderreihung wie die der Fackelträger im Hintergrund des Bildes „Odysseus flehend vor Alkinoos und Arete“ (Kat.13) mag zu einem Relief passen, zu einem anspruchsvollen Gemälde weniger. Hiltensperger übernahm letztendlich nur das Motiv des Fackelträgers, den er dann drei Mal im Raumgefüge positionierte (Abb.32).

Die begründete Skepsis, dass Schwanthalers Zeichnungen nur bedingt für eine malerische, lebensgroße Umsetzung geeignet waren, ist das eine, was aus den Sätzen Försters und Sepps

---

<sup>214</sup> Sepp 1903, S. 535.

<sup>215</sup> Vgl. Wasem 1981, S. 217 und Rank 2002, S. 129.

herausklingt. Förster sprach von der einen Wurzel, aus der bei einem echten Kunstwerk gleich einem Organismus alles kommt. Sepp vermutete, dass eine Person alleine die Odysseedarstellungen in der Münchner Residenz besser gemacht hätte. Deutlich schwingt in diesen Worten auch eine mächtige Zeitströmung des 19. Jahrhunderts mit. Der sich im Verlaufe des Jahrhunderts herausbildende Begriff des Originals forderte die Einheit von entwerfendem und ausführendem Künstler.<sup>216</sup> Die bei den Odysseesälen gewählte Form der Arbeitsteilung, zu ihrer Zeit nichts Ungewöhnliches, widersprach aber dieser sich mehr und mehr durchsetzenden Praxis der Kunstbeurteilung.

Was demnach zunehmend als problematisch oder abträglich angesehen wurde, war für Leo von Klenze noch über jeden Zweifel erhaben. Schwanthaler und Hiltensperger arbeiteten seiner Meinung nach so homogen, dass es eine Person allein nicht besser gekonnt hätte. Aufgrund dieser perfekten Harmonie und Ergänzung übertrafen die beiden laut Klenze sogar die großen Künstlergestalten der Renaissance. Höchstens antike Meister konnten sich mit ihnen messen:

„Es ist gewiß kein Beispiel einer so innigen spurlosen Verschmelzung zweier Theile eines Kunstwerkes in der Kunstgeschichte vorgekommen, und die Malereien eines Sebastian del Piombo und Daniel von Volterra, nach Cartons von Buonarroti ausgeführt, erscheinen dagegen völlig unanz und zusammengezwungen. Nur das allerdings in einer ganz anderen Art zu erklärende Beispiel des Apollobildes, dessen eine Hälfte Telekles, das andere Theodoros getrennt arbeiteten, und welches dann zusammengefügt, wie von einer Hand geschnitzt erschien, mag an den innigen Verein der Bilder von Schwanthaler und Hiltensperger erinnern.“<sup>217</sup>

#### 4.4 Der Odyssee-Zyklus im Oeuvre Ludwig Michael Schwanthalers

Eines der frühesten Werke, das sich von Ludwig Michael Schwanthaler erhalten hat, ist interessanterweise eine Darstellung aus der Odyssee. Sie zeigt das Abenteuer von Odysseus und seinen Gefährten mit den Kyklopen (Abb.33). Das Aquarell stammt aus dem Jahre 1816 und bringt zu Papier, was der Schüler Schwanthaler damals auf dem Münchner Wilhelms-Gymnasium im griechischen Original las und seine jugendliche Phantasie beschäftigte. Von dieser frühen Arbeit bis zum Odyssee-Zyklus für die Münchner Residenz ist es ein weiter Weg.

Es soll an dieser Stelle danach gefragt werden, welchen Stellenwert der Odyssee-Zyklus aus Sicht der Zeitgenossen, respektive der kunstinteressierten Öffentlichkeit im Oeuvre Schwanthalers

---

<sup>216</sup> Vgl. Büttner 1980, S. 145.

<sup>217</sup> Kunstblatt 1820-49, Nr. 70, 2.September 1841, S. 294f.

einnahm und was er aus heutiger Sicht über das Werk von Ludwig Michael Schwanthaler aussagen kann.

Die kunstinteressierte Öffentlichkeit hat die Reinzeichnungen Schwanthalers für den Odyssee-Zyklus – und nur sie sind hier in Betracht zu ziehen, nicht die großformatigen Ausführungen in den Sälen – bis zum Tod Ludwigs I. nicht zu Gesicht bekommen. Sie waren Zeit seines Lebens Privateigentum des Königs, wie es auch vertraglich geregelt war.<sup>218</sup> Danach konnte man sie sich in der Graphischen Sammlung in München zur Ansicht vorlegen lassen; doch wie viele mögen bis heute dieses gezielte Anliegen verfolgt haben? Fatal wirkte sich aus, dass der Zyklus niemals seriell reproduziert wurde. Das dreibändige Tafelwerk „Ludwig Schwanthaler's Werke“ enthält keine Bilder des Odyssee-Zyklus.<sup>219</sup> Auch ein weiterer Verbreitungsweg erschloss sich nicht. Mit seinen Jahresgaben hat der Münchner Kunstverein nicht wenig zur Popularität und Geläufigkeit mancher Münchner Kunstprojekte beigetragen, darunter beispielsweise der Wandbilder Schnorrs im Königs- und Festsaalbau.<sup>220</sup> Die Odysseebilder waren dagegen über Schwanthalers Tod hinaus nicht unter diesen publikumswirksamen Jahresgaben.<sup>221</sup> Für die Zeitgenossen blieb angesichts all dessen der Stellenwert von Schwanthalers Zyklus als ein eigenständiges Kunstwerk unerkannt.

Frank Otten vertrat in seinem Werkverzeichnis von Schwanthaler die These, dass Schwanthaler ein durch und durch romantisch gesinnter Künstler gewesen sei, der sämtliche Aufträge nach antiken Vorlagen nur mit größtem Widerwillen ausgeführt habe.<sup>222</sup> Es entbehrt nicht einer gewissen Ironie, dass Otten meinte, dies auch am Odyssee-Zyklus ablesen zu können. Schwanthaler habe den Zyklus nicht vollendet und dies vor allem aus Unlust darüber, wieder ein antikes Thema gestalten zu müssen.<sup>223</sup> Dabei hatte Otten einfach schlichtweg die Reinzeichnungen im Bestand der Staatlichen Graphischen Sammlung in München und damit die Vollständigkeit des Zyklus übersehen. Was weiß man darüber, ob Schwanthaler der Auftrag tatsächlich unerwünscht war?

Leo von Klenze informierte König Ludwig I. am 18. September 1832, dass er Schwanthaler von der Auftragsvergabe des Odyssee-Zyklus an ihn unterrichtet habe. „Wie sehr er sich dadurch

---

<sup>218</sup> Vgl. Anhang, Dokument 1, Paragraph 8.

<sup>219</sup> Vgl. Schwanthaler 1839-53.

<sup>220</sup> Vgl. Reitmaier 1988.

<sup>221</sup> Vgl. ebd., S. 174-181. Zur Tradition der Verteilung von graphischen Jahresgaben an die Mitglieder des Münchner Kunstvereins siehe Langenstein 1983, S. 90f.

<sup>222</sup> Otten 1970, S. 41 und passim.

<sup>223</sup> Ebd., S. 69.



geehrt und angezogen fühlt können sich Ew. Majestät denken.“<sup>224</sup> Nun könnte man einwenden, welche andere Reaktion dem Künstler Ludwig Michael Schwanthaler gegenüber seinem königlichen Auftraggeber übrig geblieben wäre. Doch scheint Schwanthaler tatsächlich anfänglich wahres Interesse an dem Projekt gehabt zu haben. Im Sommer 1833 war er es, der in einem Brief aus Rom darauf drängte, dass Klenze ihm endlich Dekorationsentwürfe zusende, damit er mit den Zeichnungen zur Odyssee beginnen könne.<sup>225</sup> Als Schwanthaler von Klenze nicht sogleich eine Antwort erhielt, schrieb er ihm deshalb sogar noch ein weiteres Mal.<sup>226</sup> Später freilich versetzte die geschilderte Auseinandersetzung mit Ludwig I. über die Verteilung der Gesänge seiner Motivation einen herben Schlag. Von Moritz von Schwind ist die Aussage überliefert, Schwanthaler habe die Zeichnungen ungern gemacht.<sup>227</sup> Die in der Tat wachsende Unzufriedenheit gipfelte in einer Bitte Schwanthalers um Entbindung von dem Auftrag, wovon noch zu handeln sein wird. Dass Schwanthaler den Auftrag von Anbeginn als Last empfand, weil ein antikes Thema zugrunde lag, ist aber angesichts des anfänglichen Eifers nicht erkennbar. Der Unmut scheint erst im Laufe der Zeit gewachsen zu sein.

Gertrud Rank hat Frank Ottens stark polarisierender Sichtweise von Schwanthalers Künstlerpersönlichkeit eine differenziertere entgegengestellt. Ihrer Meinung nach waren Schwanthalers Möglichkeiten, sich künstlerisch in „klassizistischer“ oder „romantischer“ Manier auszudrücken, vor allem eine Überlegung des Modus und oftmals auch der Stillage eines zu schaffenden Werkes gewesen.

„Sein persönlicher Stil ändert[e] sich, abgesehen von einer zu beobachtenden künstlerischen Reifung, in seinem Wesen nicht, vielmehr wurde der Typus eines zu schaffenden Werkes von objektiven Faktoren bestimmt wie dem der Bilderfindung zugrundeliegenden Stoff, dem angestrebten Ausdruck, der Funktion, dem Decorum, eventuell einem architektonischen Zusammenhang.“<sup>228</sup>

Die These ist insofern weiterzuverfolgen und auszubauen, da der Künstler Schwanthaler ja nicht nur „klassizistische“ oder „romantische“ Werke geschaffen hat. Ludwig Michael Schwanthaler stand dem Historismus, der im nächsten Kapitel genauer definiert werden wird, aufgeschlossener gegenüber als die Literatur bislang thematisiert und gewürdigt hat. Wie erwähnt ließ er sich im Königsbau im Appartement des Monarchen auf Klenzes Konzept einer historistischen

---

<sup>224</sup> GHA, NL Ludwig I., II A 32, Klenze an Ludwig vom 18. September 1832.

<sup>225</sup> Vgl. GHA, NL Ludwig I., II A 32, Klenze an Ludwig vom 12. August 1833.

<sup>226</sup> Vgl. GHA, NL Ludwig I., II A 32, Klenze an Ludwig vom 1. September 1833.

<sup>227</sup> Sachsen-Weimar-Eisenach 1933, S. 29.

<sup>228</sup> Rank 2002, S. 13.

Darstellung ein. Seine 24 Statuen bedeutender Künstler für die Balustrade der Alten Pinakothek können als wichtiger Impuls für die Durchsetzung des historisierenden Künstlerdenkmals gesehen werden.<sup>229</sup>

Ganz offenkundig war Ludwig Michael Schwanthaler fähig und willens, seinem jeweiligen Auftraggeber und dessen Wünschen weit entgegenzukommen. Dabei galt es die Herausforderung zu meistern, den passenden Stil für die zugrunde liegende Thematik zu finden. Diese Tatsache machte den Künstler jedoch schwer verstehbar in einem Jahrhundert, das Kunstwerke zunehmend dahingehend wertschätzte, authentische Äußerungen eines schöpferischen Subjektes zu sein. Hierin liegt gewiss auch ein gewichtiger Grund für die rasch wachsende Geringschätzung von Schwanthaler nach seinem Tod.<sup>230</sup>

Schwanthaler war ganz offensichtlich bereit, sich von Auftrag zu Auftrag immer wieder neu, abhängig von der gestellten Thematik, auf ein Werk und dessen passende stilistische Umsetzung einzulassen. Es spricht einiges dafür, Schwanthalers Arbeit am Odyssee-Zyklus auch vor diesem Hintergrund zu sehen. Der adäquate Stil, der passende Modus für die Entwürfe nach der Odyssee war die Orientierung an der antiken Kunst. So dachten König Ludwig I. und Leo von Klenze. Schwanthaler wusste das. Ihm war klar, was man von ihm erwartete. So betrachtet diktierten Auftraggeber und zu verarbeitender Stoff Gestalt und Erscheinung des Odyssee-Zyklus.

Auf den ersten Blick ist es durchaus erstaunlich, dass sich Ludwig I. bei der Aufgabe, den Odyssee-Zyklus zu entwerfen, für Ludwig Michael Schwanthaler entschied. An und für sich sind zeichnerische Entwürfe im Oeuvre dieses Künstlers nichts außergewöhnliches. Es war für ihn gängige Praxis, die Gestalt seiner Arbeiten in zeichnerischen Skizzen zu suchen und zu erproben, auch bei seinen überwiegend bildhauerischen Werken. Davon zeugen eindrucksvoll über 2500 tradierte Skizzen und Entwürfe.<sup>231</sup> Gleichwohl steht der Auftrag zum Münchner Odyssee-Zyklus singulär in Schwanthalers Oeuvre. Nur dieses eine Mal hat der Künstler Vorlagen für Wandgemälde mit lebensgroßen Figuren geschaffen.

---

<sup>229</sup> Büttner 2000, S. 155.

<sup>230</sup> Friedrich Pecht polemisierte 1888 in seiner „Geschichte der Münchener Kunst im neunzehnten Jahrhundert“ gegen Schwanthaler: „Der Künstler hat es nicht einmal zu einem eigentümlichen Vortrag gebracht, man kennt seine Arbeiten immer nur am völligen Mangel eines persönlichen Stils.“ Pecht 1888, S. 124.

<sup>231</sup> Rank 2002, S. 5.

König Ludwig I. sah in Ludwig Michael Schwanthaler trotzdem den richtigen Mann für diese Herausforderung. Für die Möglichkeit, ihn nun bei derartigen antiken Projekten einzusetzen, hatte er ihn einst nach Rom und Pompeji geschickt, damit er sich den Stil und die Ruhe aneigne, wie sie sich in den Werken der Antike manifestierten. Johann Martin von Wagner gegenüber hatte Ludwig I. bezüglich Schwanthaler bekannt, „daß es gar schade wäre, wenn ein Genie, wie er, nicht auch dieses erlerne.“<sup>232</sup> Wohlgermerkt „auch dieses“. Ludwig I. konnte ja nicht entgangen sein, dass Schwanthaler privat dem romantischen Zeitgeist zuneigte. Doch in den Augen des Königs konnte ein Genie wie Schwanthaler ohne weiteres mehrere Stile in sich vereinen. Primär ging es Ludwig I. bei Schwanthaler aber um einen ganz speziellen Stil. Es scheint, dass der König es schon früh darauf angelegt hatte, Schwanthaler zu einer Art antikischem Musterkünstler zu formen, einsetzbar für derartige Aufgaben wie den Odyssee-Zyklus.

An solch einem Musterkünstler, durchdrungen vom hellenischen Geist, war auch Leo von Klenze gelegen. Klenze versuchte dieses Ziel auch mit Wilhelm Kaulbach zu erreichen. Er protegierte jenen anfänglich sehr.<sup>233</sup> Wie geschildert, war Kaulbach in den Augen Klenzes zunächst erste, ja einzige Wahl bei der Suche nach dem Ausführenden in den Odysseesälen. Kaulbach entglitt Klenze aber immer mehr. So blieb Schwanthaler zeitlebens der Künstler, mit dem Klenze die produktivste Zusammenarbeit pflegte.<sup>234</sup>

Es ist bedauerlich, dass Ludwig Michael Schwanthaler sich so wenig über seine Arbeit und sein Selbstverständnis als Künstler geäußert hat. Wie in der Einleitung angesprochen, ist auf diesem Wege wenig Erkenntnis zu gewinnen. Dem Sachverhalt nach hat sich Schwanthaler dem Odyssee-Zyklus anfangs nicht ablehnend gegenüber verhalten. Das autokratische Gebaren Ludwigs I. hat dann aber dazu geführt, dass er die Freude daran verlor. Nicht der als überholt zu geltende Antagonismus von Klassizismus und Romantik in der Künstlerpersönlichkeit Schwanthalers, den Frank Otten konstruierte, sondern die nicht zuletzt an Schwanthalers bisher viel zu wenig beachteten historistischen Werken ablesbare Fähigkeit und Bereitschaft zur künstlerischen Adaption hilft weiter, den Odyssee-Zyklus in Schwanthalers Oeuvre einzuordnen und zu verstehen. Der Odyssee-Zyklus ist trotz seiner Singularität doch typisch für Schwanthaler, weil er sich ungeachtet seiner persönlichen Vorlieben bei Auftragswerken stilsicher nach dem zugrunde liegenden Stoff und nach den Wünschen des zahlenden Auftraggebers zu richten wusste.

---

<sup>232</sup> Pölnitz 1929, S. 164, Anm. 511.

<sup>233</sup> Büttner 2000, S. 153.

<sup>234</sup> Ebd., S. 154.

## 5. Schwanthalers Odyssee-Zeichnungen im Kontext ihrer Zeit

### 5.1 Die Kunstpolitik und der Philhellenismus König Ludwigs I.

Betrachtet man die Ausmaße der Kunstaktivitäten und die dafür investierten finanziellen und personellen Mittel während der Regierungszeit König Ludwigs I., so wird schon anhand dieser rein quantitativen Bilanz offensichtlich, welche zentrale Stellung die Kunst in Ludwigs Regierungshandeln innehatte. Die Kunstförderung war für ihn ein wichtiges Mittel seiner Politik, weshalb man mit vollem Recht dezidiert von Kunstpolitik sprechen kann.<sup>235</sup>

Die Kunst fungierte im Regieren Ludwigs I. als Instrument, um sein Volk zu bilden. Die Idee einer Erziehung des Menschen durch die Kunst wurde von der Weimarer Klassik propagiert und fußte im Denken der Aufklärung.<sup>236</sup> Ludwig I. erkannte richtig, dass das Volk nach den umwälzenden Geschehnissen der Französischen Revolution ein Gegenüber geworden war, das er als Herrscher ernst nehmen und entschlossen leiten und erziehen musste, wollte er nicht auch in revolutionäre Bedrängnis geraten. Dementsprechend präsentierte er seine Kunstprojekte dem Volk nicht ohne Hintergedanken. Der König hoffte, dass der Bürger, der sich mit der Kunst und dem Schönen beschäftigt, weniger anfällig für umstürzlerische Umtriebe sein würde. Charakteristisch für diese Denkweise war aber auch, dass sie den Bürger letztlich nur als passiven Empfänger verstand und dies als hinreichend erachtete. Ganz in diesem Sinne diktierte Ludwig I. einem Berliner Journalisten anlässlich der Enthüllung der Geschichtsfresken im Hofgarten in dessen Feder:

„Dem öffentlichen Leben muß die Kunst wiedergegeben werden; das Volk soll sich daran erfreuen und erbauen. Ich biete ihnen ein schönes Gut und weiß, meine Bayern werden es würdigen.“<sup>237</sup>

Auch die Münchner Odysseesäle waren für die Betrachtung durch das Volk konzipiert, wie noch gesondert auszuführen sein wird. Als mit der Zeit zunehmend Kritik an Ludwigs autokratischer Kunstpolitik und ihrem didaktischen Impetus aufkeimte, musste das zwangsläufig auch den Odyssee-Zyklus tangieren. Bereits 1831 kam es zu Schmierereien im Hofgarten, die sich gegen die dort angebrachten Distichen Ludwigs I. richteten.<sup>238</sup> Die Konfrontation mit Ludwigs

---

<sup>235</sup> Büttner 2001, S. 314.

<sup>236</sup> Ebd., S. 316.

<sup>237</sup> Zitiert nach Büttner 2001, S. 326.

<sup>238</sup> Büttner 2001, S. 326.

Auffassung von Volksbildung, die der erstarkenden Idee der Volkssouveränität diametral gegenüberstand, radikalisierte sich in den 1840er Jahren. Anton Springer fasste seinen und den Unmut vieler seiner Zeitgenossen 1845 in deutliche Worte:

„Wir legen den entschiedensten Protest ein gegen diese Anmaßung der Münchner Schule, eine nationale und historisch bedeutsame Kunst heißen, die Blüthe des modernen Zeitbewußtseins bilden zu wollen. Zuerst, weil ihr der Athem der Freiheit fehlt. Nur die freie Kunst kann in der Gegenwart historische, allgemeine Bedeutung erlangen. [...] Die freie Kunst als unmittelbarer Ausfluß des modernen Geistes ist demokratisch, nimmt ihren Ursprung vom Volke und kehrt wieder zu diesem zurück. Demokratisch sind die gegenwärtigen religiösen und politischen Bewegungen, demokratisch wird auch die Kunst sich entwickeln. Der Schöpfer der »glorreichen Kunstära« in München ist König Ludwig. Demnach ist die Münchener Kunst weniger als lokal, sie ist eine Privatunternehmung.“<sup>239</sup>

Gemessen an Springers Forderungen, die vorsorglich in einem Tübinger Organ publiziert wurden, waren die Odysseebilder mit ihrer Orientierung an antiken Idealen weder Ausfluss des modernen Geistes noch als Auftragswerk und Privatunternehmung des Königs freie, demokratische Kunst. Ein sich immer mehr emanzipierendes Publikum forderte Ansprüche ein, die der Odyssee-Zyklus nicht erfüllen konnte.

Ein weiterer Aspekt von König Ludwigs I. Persönlichkeit, der sein Denken und Handeln maßgeblich bestimmte, ist an dieser Stelle zu thematisieren: der Philhellenismus. Der Terminus geht zurück auf Herodot, gewann aber erst im 19. Jahrhundert eine spezifische Prägung. Der Begriff subsumierte nun die vielfältigen Bemühungen von Nichtgriechen, den Hellenen in ihrem Kampf gegen die osmanische Staatsmacht beizustehen.<sup>240</sup> Diese Strömung erstreckte sich über ganz Europa, gewann aber Dank Ludwig I. in Bayern eine besondere Ausprägung. Dabei war Ludwig I. die Begeisterung für die Geschichte und Kultur der Griechen nicht in die Wiege gelegt worden. Sein Vater, König Max I. Joseph, teilte sie nicht. Der junge Ludwig erhielt von seinen Erziehern keinen Unterricht in Altgriechisch.<sup>241</sup> Erst als Erwachsener erlernte er diese Sprache noch und brachte es zu passablen Kenntnissen. Der König 1843 an Jakobi: „Täglich in der Regel lese ich etwas Griechisches; dem ausgezeichneten Philologen wird dieses zu vernehmen angenehm seyn.“<sup>242</sup>

---

<sup>239</sup> Springer 1845, S. 1023f.

<sup>240</sup> Grimm 1999, S. 21.

<sup>241</sup> Zum Bildungshorizont der Kronprinzenzeit vgl. das gleichnamige Kapitel in: Gollwitzer 1987, S. 103-119.

<sup>242</sup> Zitiert nach Heigel 1872, S. 13.

Das philhellenische Engagement Ludwigs umfasste moralische Unterstützung in Form selbstverfasster Hymnen ebenso wie tatkräftige, konkrete Hilfe. Bayern entsandte Offiziere zu den griechischen Befreiungskämpfen.<sup>243</sup> Die verwaisten Kinder griechischer Freiheitshelden wurden zur schulischen Ausbildung nach Bayern geholt.<sup>244</sup> Am prägnantesten und für jeden spürbar hat sich aber Ludwigs Philhellenismus direkt in „Bayern“ niedergeschlagen, nämlich im Namen seines Landes. Als eine der ersten Handlungen nach seiner Thronbesteigung erließ der König, dass Baiern fortan nicht mehr mit einem „i“, sondern mit einem „y“, dem 20. Buchstaben des griechischen Alphabetes, zu schreiben sei.<sup>245</sup>

1829 gelang es dem griechischen Volk infolge massiver Schützenhilfe Europas endgültig, die osmanische Herrschaft zu besiegen.<sup>246</sup> Nach der Befreiung Griechenlands vom ungeliebten Joch stellte sich den europäischen Großmächten die diffizile Aufgabe, einen Herrscher für das neu geschaffene Königtum Griechenland zu küren. Dieser Monarch sollte einerseits aus einer etablierten europäischen Dynastie stammen, andererseits mit seinem Machtzuwachs aber nicht die sorgfältig austarierte „balance of power“ der Großmächte gefährden. Als aussichtsreichster Kandidat erschien Leopold von Sachsen-Coburg. Doch dieser lehnte die griechische Krone ab.<sup>247</sup> Wenig später wurde er der erste König von Belgien. Nach seiner Absage verständigte man sich auf den Prinzen Otto von Wittelsbach, den zweitältesten Sohn König Ludwigs I.<sup>248</sup> Der Philhellenismus Ludwigs I. erfuhr somit noch einmal eine realpolitische Fortsetzung und frischen Auftrieb.

Zeitliche Koinzidenzen zwischen der bayerischen Herrschaft in Griechenland und der Geschichte des Münchner Odyssee-Zyklus sind noch wenig beachtet worden. Als Ludwig I. im September 1832 gegenüber Leo von Klenze Ludwig Michael Schwanthaler für die Odysseeentwürfe vorschlug, erwartete man in München gerade die Ankunft einer zwölköpfigen griechischen Delegation, die dem künftigen König die Huldigung der griechischen Nationalversammlung darbringen und ihn am Ende des Besuches in sein neues Land begleiten sollte.<sup>249</sup> Extra für die Gäste aus Griechenland wurde der Beginn des Oktoberfestes nach hinten

---

<sup>243</sup> Turczynski 1999, S. 45.

<sup>244</sup> Ebd.

<sup>245</sup> Nöhbauer 1994, S. 303.

<sup>246</sup> Hösch 1999, S. 38.

<sup>247</sup> Ebd.

<sup>248</sup> Hösch 1999, S. 38f.

<sup>249</sup> Helmberger 2002, S. 35ff.

verschoben. Dass Ludwig I. vor diesem erwartungsvollen Hintergrund motiviert war, sein Herzensanliegen eines Odyssee-Zyklus für München voranzutreiben, ist verständlich.

1835 besuchte Ludwig I. zum ersten Mal selbst Griechenland.<sup>250</sup> Als im Herbst 1836 dann der Vertrag mit Schwanthaler und Hiltensperger unterzeichnet wurde, weilte König Otto von Griechenland gerade in Deutschland auf Brautschau.<sup>251</sup> Es sei hier nur am Rande erwähnt, dass Ottos Wahl auf Amalie Marie von Oldenburg fiel, eine Enkelin desjenigen Großherzogs, der sich von Tischbein das Homer-Zimmer hatte gestalten lassen.

Die Herrschaft Ottos über Griechenland, die zu Beginn noch eine freudige Anteilnahme in ganz Bayern hervorrief, gestaltete sich im Laufe der Jahre immer komplizierter. Das Volk Homers war mit der Bavarokratie, wie Ottos Herrschaft pejorativ genannt wurde, unzufrieden.<sup>252</sup> Schrieb man dies anfänglich noch dem Regentschaftsrat zu, der Otto bis zu seiner Volljährigkeit in den Amtsgeschäften vertrat, so konnte doch auch der junge Wittelsbacher der Situation in Griechenland schwer Herr werden. 1843 stand das Land kurz vor einem Umsturz, den Otto nur mit der Gewährung einer Konstitution ein Jahr später abwenden konnte.<sup>253</sup>

Das, was spätestens ab den 1840er Jahren zu Hause in München an Nachrichten aus Griechenland eintraf, musste die Menschen ernüchtern. Die realpolitischen Schwierigkeiten, die König Otto mit seiner Regentschaft hatte und die schließlich 1862 in seiner fluchtartigen Rückkehr nach Bayern gipfelten, dürften die Freude an einem am antiken Ideal orientierten Odyssee-Zyklus vielleicht nicht geschmälert, aber wohl auch kaum beflügelt haben. Auch von dieser Warte aus betrachtet, fiel die Entstehung der Münchner Odysseesäle in ein schwieriges Umfeld.

## **5.2 Abgrenzung zur zeitgenössischen Münchner Kunst**

Leo von Klenze hatte im Kunstblatt die gemeinsamen Arbeiten von Schwanthaler und Hiltensperger von der „halbbarbarischen, gleichsam absichtlich unwissenden, rohen und unschönen sogenannten eigenthümlichen Auffassung antiker Gegenstände“ abgegrenzt, „welche

---

<sup>250</sup> Wünsche 1999, S. 16.

<sup>251</sup> Rüffer 2002, S. 57ff.

<sup>252</sup> Seidl 1965, S. 146.

<sup>253</sup> Ebd., S. 152.

in der neuesten Zeit ihre Parteigänger und Vertreter gefunden hat“.<sup>254</sup> Worauf spielte Klenze bei dieser eigentümlichen oder auch als charakteristisch bezeichneten Kunst an?

Der Begriff der charakteristischen Kunst ist uns heute fremd geworden.<sup>255</sup> Von den Zeitgenossen Klenzes hingegen wurde er als ein künstlerisches Programm verstanden.<sup>256</sup> Peter Cornelius hatte sich bei seinen Fresken in der Münchner Glyptothek danach gerichtet. Dort waren von ihm antike Themen zur Darstellung gebracht worden. Allerdings nicht in Anlehnung an antike Kunstwerke, sondern in einer eigentümlichen, dem eigenen Wesen entsprechenden Darstellungsweise. „«Eigentümlich» beziehungsweise charakteristisch musste nach der Auffassung von Cornelius jede neue Darstellung antiker Vorstellungen sein, wenn sie überhaupt der Gegenwart verständlich sein sollte.“<sup>257</sup> Dieser Gegenwartsbezug, die erfahrbare Aktualität in seinen Werken war Cornelius sehr bedeutsam.

Dieses Movens von Cornelius Kunst fußte in einer historistischen Einstellung, die Frank Büttner als organischen Historismus herausgearbeitet hat, dem Bewusstsein einer organischen und somit höchst realen Verbundenheit der Gegenwart mit der eigenen Vergangenheit.<sup>258</sup> Entscheidend für Cornelius und seine historistische Sichtweise war die Überzeugung der Bedingtheit der Kunst durch Geschichte und Nation. „Die charakteristische Kunst, die Cornelius zu schaffen bemüht war, sollte die Kunst in ihre ursprüngliche und eigentümliche Bedingtheit wieder hineinführen.“<sup>259</sup> Außerdem sollte die Kunst der Gegenwart die Religiosität wieder entschiedener fördern.

Bei der Beschäftigung mit mythologischen Themen beabsichtigte Cornelius deshalb eine Synthese von antiker Mythologie und christlichem Denken.<sup>260</sup> Er strebte an, mittels antiken Motiven christliche Ideen zu vermitteln und geschichtliche Kontinuität sichtbar werden zu lassen.<sup>261</sup> Für Cornelius war die christliche Umdeutung der antiken Themen wichtig, aber ebenso, dass seine Fresken nationalstiftend wirken. Die Kunst sollte der Gegenwart helfen, wahre

---

<sup>254</sup> Kunstblatt 1820-49, Nr. 70, 2. September 1841, S. 295.

<sup>255</sup> Stemmrich 1994, S. 5.

<sup>256</sup> Büttner 1980, S. 18.

<sup>257</sup> Ebd., S. 222.

<sup>258</sup> Ebd., S. 25.

<sup>259</sup> Ebd., S. 26.

<sup>260</sup> Einem 1954, S. 118.

<sup>261</sup> Ebd., S. 120.



Religiosität und nationale Identität, die beide als verloren gegangen empfunden wurden, wiederzuerlangen.<sup>262</sup>

In seinen Fresken in der Glyptothek hat Peter Cornelius ein komplexes mythisches Bild der Welt entworfen. Eros und Eris, Liebe und Streit werden als die treibenden Mächte des Weltgeschehens herausgestellt. Zugleich wird die Macht der Kunst gepriesen.<sup>263</sup> Eine derartige symbolische Ausdeutung des Mythos, bei Cornelius und seinen Glyptotheksfresken begünstigt durch die gewählte Form der epischen Malerei, ist bei Schwanthalers Odyssee-Zyklus nicht zu erkennen und war auch nicht beabsichtigt. Die Orientierung an der antiken Kunst, die Ludwig I. und Klenze beim Odyssee-Zyklus einforderten, ist der charakteristischen Darstellung entgegengesetzt und mit ihr nicht vereinbar.<sup>264</sup>

Für Leo von Klenze wird die deutliche Absetzung von der charakteristischen Kunst auch ein Seitenhieb gegen Cornelius und dessen Anhänger gewesen sein. Dafür war er bereit, Abstriche in Kauf zu nehmen und diese gegen Kritiker zu verteidigen. Klenze war sich bewusst, dass es den dargestellten Figuren im Odyssee-Zyklus wegen der Distanzierung von den Prinzipien der charakteristischen Kunst im wahrsten Sinne des Wortes an Charakteristik mangeln könnte.

„Sollte aber endlich auch auf diesem von uns angegebenen Wege die Antike zu behandeln, die Verschiedenheit der Köpfe etwas vermindert werden müssen, so scheint uns dieses eher ein Gewinn wie ein Opfer zu nennen, wenn diese Verschiedenheit nur auf dem Wege gleichsam aus allen Ecken zusammengetriebener Caricatur-Charakteristik erreicht werden soll, wo ein rhätischer, norischer, obotrischer, wendischer oder gar slavischer Bengel, Bettler oder Bauer, tale quale als Apollon, Zeus, Hermes oder Ares figurierend, jeden Sinn für Schönheit und Schicklichkeit beleidigt.“<sup>265</sup>

Klenze führte weiter an, dass es die Hauptsache sei, die Grenzen einer jeden Kunst zu kennen. Diese müssten in der Malerei hinsichtlich des Ausdrucks und der Charakteristik stets eng gesteckt sein. Andernfalls würde die Malerei

„eine Specialität des Ausdrucks innerer Seelenzustände verfolgen, welche ihr nicht angehört und damit einen frevelnden Fuß in das Gebietstheil der Poesie setzen, welches ihr ewig unzugänglich bleiben wird. Sie würde

---

<sup>262</sup> Büttner 1980, S. 26.

<sup>263</sup> Büttner 1997, S. 37.

<sup>264</sup> Büttner 1980, S. 18.

<sup>265</sup> Kunstblatt 1820-49, Nr. 71, 7. September 1841, S. 298.

dann aus diesem zurückgedrängt und ihr eigentliches Reich verlassen habend, gleichsam im Nichts zwischen Himmel und Erde schweben.“<sup>266</sup>

All das war nach Meinung Klenzes im Odyssee-Zyklus zum Glück nicht der Fall. Schwanthaler orientierte sich nicht an den Prinzipien der charakteristischen Kunst, die vor und während seiner Schaffenszeit am Odyssee-Zyklus in München ein beachtetes und angewendetes Programm gewesen ist. Schwanthalers Odyssee-Zyklus für die Münchner Residenz steht auf den ersten Blick eher den Werken von Robert Langer nahe. Der Sohn des ersten Direktors der Münchner Akademie der bildenden Künste schuf mit Fresken nach antiken Stoffen im Münchner Herzog-Max-Palais oder in seinem Privathaus in Haidhausen ebenfalls Werke im Geiste eines späten Klassizismus.<sup>267</sup> Wobei, und das weist den Vergleich eben nur auf den ersten Blick als haltbar aus, von Langer schriftliche Aufzeichnungen bekannt sind, die belegen, dass er sich als Künstlerpersönlichkeit voll und ganz mit dem Winckelmannschen Klassizismus identifizierte, Schwanthaler hingegen nicht.<sup>268</sup> Schwanthalers klassizistischer Zyklus rührte nicht aus einer inneren Überzeugung, sondern aus dem Beachten des passenden Modus und der Erwartungshaltung des Auftraggebers.

Sowohl die charakteristische Kunst als auch der späte Klassizismus mit seinen verschiedenen Ausprägungen erfuhren im Laufe des 19. Jahrhunderts zunehmend Konkurrenz und Verdrängung durch einen erstarkenden Historismus. Der Begriff ist hier nicht in seiner bereits eng geführten Bedeutung als Stileklektizismus zu verstehen, wie er in der Kunstgeschichte primär angewendet wird. Vielmehr bezeichnet Historismus originär die Erkenntnis von der unbedingten Geschichtlichkeit der menschlichen Existenz.<sup>269</sup> Die Theorie des Historismus postuliert ein ewiges Fortschreiten der Geschichte. Was vergangen ist, ist für immer vergangen. Zwar hegte man das Denken, dass man Geschichte historisch genau schreiben oder in der Kunst darstellen kann, ganz nach Leopold von Rankes Anspruch, Geschichte bedeute, etwas so nachzuzeichnen, wie es wirklich gewesen ist. Den Geist der Alten, sei es der Antike oder welcher Epoche auch immer, in sich aufnehmen und aus sich heraus erneuern zu können, glaubte man aber zunehmend nicht mehr. Man erkannte, dass die Menschen jeder Epoche abhängig von den Bedingungen und Möglichkeiten ihrer Zeit handeln, die sich nie gleichen. Für die bildende Kunst bedeutete der Historismus, dass man sich bemühte, Vergangenes getreu oder im zur

---

<sup>266</sup> Kunstblatt 1820-49, Nr. 71, 7. September 1841, S. 298

<sup>267</sup> Für Langers Privathaus in Haidhausen siehe Nielsen 2002.

<sup>268</sup> Ebd., S. 87-90.

<sup>269</sup> Prägend für den geschichtswissenschaftlichen Begriff des Historismus war Friedrich Meineckes zweibändige Schrift „Die Entstehung des Historismus“. Vgl. Meinecke 1936.

entsprechenden Zeit vorherrschenden Stil darzustellen, was wie erwähnt auch bei manchen Werken Schwanthalers zu beobachten ist.

Gefördert von diesem historistischen Denken erlebte die Gattung der Historienmalerei im 19. Jahrhundert einen neuen Aufschwung. Ein entscheidender Impulsgeber dafür war die Ausstellungsreise zweier Bilder durch Europa. Die „Abdankung Karls V.“ von Louis Gallait (Abb.34) und der „Kompromiss der niederländischen Adligen“ von Edouard de Bièfve kamen auf Wunsch König Ludwigs I. 1843 auch nach München.<sup>270</sup> Die beiden großformatigen Gemälde übten auf die Betrachter eine enorme Faszination aus. So hieß es bei Jacob Burckhardt, dass diese so genannten „Belgischen Bilder“

„im Prinzip und theilweise auch in der Ausführung alle unsere historischen Bilder in den Schatten stellen. [...] Hier sehen wir Menschen vor uns und eine Wirklichkeit, die bis an die Illusion reicht.“<sup>271</sup>

Die Kombination von historischer Genauigkeit und malerischem Kolorismus machten diese Bilder zu etwas Besonderem. „Nicht wie die geschichtliche Situation am gewaltigsten war wollten sie zeigen, sondern wie sie sich am wahrscheinlichsten als lebendiges Bild der Phantasie mitzuteilen vermochte.“<sup>272</sup> Das Postulat der historischen Genauigkeit war freilich schon länger in München ein Thema gewesen. Bereits einige Jahre vorher hatte König Ludwig I. das ursprüngliche Konzept von Schnorr von Carolsfeld für drei Kaisersäle im Obergeschoss des Festsaalbaus zurückgewiesen und von ihm gefordert, er dürfe dort nur zur Darstellung bringen, was auch wirklich historisch verbürgt sei. Schnorr wehrte sich:

„[...] wenn ich es wirklich richtig verstanden habe, daß bei einem neuen Plane jede Bezeichnung eines höheren Zusammenhangs, jede symbolische Andeutung wegfallen, hingegen nur die ä u ß e geschichtliche Wahrheit ins Auge gefaßt werden müsse, so ist wirklich eine tiefere Auffassungsweise unmöglich und der neue Plan wird nur ein Verzeichnis von Gegenständen enthalten, nimmermehr aber eine zusammenhängende Kunstschöpfung werden können.“<sup>273</sup>

Der König soll sich angesichts dieser Renitenz gewaltig aufgeregt und einen großen Satz in seinem Zimmer gemacht haben.<sup>274</sup>

---

<sup>270</sup> Kunstblatt 1820-49, Nr. 69, 29. August 1843, S. 288.

<sup>271</sup> Zitiert nach Büttner 2006, S. 232.

<sup>272</sup> Wichmann 1967, S. 35.

<sup>273</sup> Schnorr von Carolsfeld 1909, S. 85.

<sup>274</sup> Ebd., S. 87.

Die „Belgischen Bilder“ hatten den zeitgenössischen Künstlern aufgezeigt, welchen Eindruck eine realistische, beinahe illusionistische Darstellung auf das Publikum machen konnte. Aber auch die höhere ästhetische Wahrheit in einem Historienbild, der Schnorr eindeutig das Primat vor der historischen Genauigkeit einräumte, hielt die Mehrheit des Bildungsbürgertums damals noch für unabdingbar.<sup>275</sup> Wollte man erfolgreich sein, musste man beides in seinen Werken verbinden, so wie es Carl Piloty, Professor an der Münchner Akademie der bildenden Künste, tat. Er verstand es, in seiner Historienmalerei, die er an zahlreiche Schüler weiter vermittelte, eine Synthese von realistischer und idealistischer Geschichtsmalerei herbeizuführen.<sup>276</sup> Oft genanntes Beispiel in diesem Zusammenhang ist sein Werk „Seni vor der Leiche Wallensteins“ aus dem Jahre 1855 (Abb.35).

In den Jahren nach der Jahrhundertmitte war die Historienmalerei tonangebend in München. Nicht nur an der Akademie, sondern auch, was die Aufträge des Hofes anging. Maximilian II., Sohn Ludwigs I. und ab 1848 Nachfolger seines Vaters auf dem bayerischen Thron, initiierte in seiner Regierungszeit zwei groß angelegte Freskenzyklen im ehemaligen Bayerischen Nationalmuseum in der Maximiliansstraße<sup>277</sup> und im Maximilianeum, die geschichtlichen Darstellungen eine monumentale Bühne boten. Im Maximilianeum, dessen Historische Galerie 1874 eröffnet wurde, wirkte auch Georg Hiltensperger mit.<sup>278</sup>

Wendet man den Blick auf die Münchner Darstellungen aus dem Nibelungenlied, die zeitgleich mit der Idee von Darstellungen aus Homers Epen ihren Anfang nahmen, so ist festzuhalten, dass das, was Schnorr von Carolsfeld in den Nibelungensälen im Königsbau ausführte, von den Zeitgenossen als geschichtliche Begebenheiten aus der germanischen Vergangenheit zu empfinden war und empfunden wurde. Die generelle Tendenz im 19. Jahrhundert ging dahin, die Nibelungen als eine Sage mit historischem Kern aufzufassen, ehe Richard Wagner gegen diesen Trend dahingehend wirkte, den Stoff sozusagen zu remythisieren.<sup>279</sup> Die Münchner Nibelungensäle konnten einer historistischen Sichtweise standhalten. Was bedeutete der Historismus aber für die Odyssee Homers und die Münchner Odysseesäle?

---

<sup>275</sup> Büttner 2006, S. 232.

<sup>276</sup> Siehe Büttner 2003, S. 56f.

<sup>277</sup> Siehe Wagner 2004.

<sup>278</sup> Zur Historischen Galerie im allgemeinen siehe Weis 2003. Die beiden Bilder „Die olympischen Spiele“ und „Das Zeitalter des Augustus“, die Georg Hiltensperger dazu beisteuerte, sind abgedruckt bei Hanfstaengl 1880, ohne Paginierung.

<sup>279</sup> Büttner 2006, S. 271.

### 5.3 Der Wandel in der Auffassung der Mythologie: Zur Historizität der Odyssee

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts sind Wandlungen in der Sichtweise der antiken mythologischen Dichtungen zu beobachten, die auch Auswirkungen auf die zeitgenössische Bewertung des Münchner Odyssee-Zyklus haben mussten. In seiner Schrift „Götterlehre oder Mythologische Dichtungen der Alten“ vertrat Karl Philipp Moritz folgende These:

„Die mythologischen Dichtungen müssen als eine Sprache der Phantasie betrachtet werden. Als eine solche genommen, machen sie gleichsam eine Welt für sich aus und sind aus dem Zusammenhange der wirklichen Dinge herausgehoben.“<sup>280</sup>

Sein Standpunkt, eng angelehnt an den Goethes, mit dem Moritz in Rom zusammengetroffen war, sah den Mythos als ein völlig selbständiges, poetisches Gebilde. Der so verstandene Mythos passte ideal zum autonom begriffenen Kunstwerk, das von der Weimarer Klassik propagiert wurde. Das 19. Jahrhundert wäre aber nicht das Jahrhundert der Geschichtswissenschaft und der Etablierung nach neuen Erkenntnissen strebender wissenschaftlicher Disziplinen, wenn sich diese Entwicklungen nicht auch auf die Sichtweise der mythologischen Dichtungen ausgewirkt hätten. Im selben Jahr, in dem Moritz Werk über die Götterlehre erschien, stieß der Gelehrte Friedrich August Wolf mit seiner Schrift „Prolegomena ad Homerum“ einen Diskurs an, der unter dem Stichwort „Homerische Frage“ in die Wissenschaftsgeschichte eingegangen ist.<sup>281</sup> Wolf stellte die – bis heute nicht schlüssig beantwortete – Frage, ob es die Person Homer überhaupt gegeben habe oder ob nicht vielmehr die Schriften mehrerer Unbekannter unter dem Namen Homer kompiliert worden seien. Friedrich August Wolff steht am Beginn einer sich entwickelnden, kritischen Philologie, welche die antiken Texte nicht mehr als ein unantastbares Gut ansah, sondern wissenschaftlichen Analysen unterzog.

Der bedeutendste altgriechische Philologe in München zur Zeit Ludwigs I. und Vertreter des so genannten Neuhumanismus war Friedrich Thiersch. Zunächst Lehrer am Wilhelms-Gymnasium, wo er auch den Schüler Ludwig Michael Schwanthaler unterrichtete, wurde Thiersch später Professor an der 1826 von Landshut nach München verlegten Universität. Thiersch setzte sich sehr für den politischen Freiheitskampf der Griechen ein.<sup>282</sup> Außerdem leistete er einen

---

<sup>280</sup> Moritz 1795, S. 7.

<sup>281</sup> Wolf 1795. Einen Überblick über diesen Diskurs mit einem Schwerpunkt auf dem 20. Jahrhundert vermittelt Heubeck 1974.

<sup>282</sup> Siehe Kirchner 1996, S. 188-223.

entscheidenden Beitrag bei der Reform des bayerischen Schulwesens.<sup>283</sup> Friedrich Thiersch hatte Peter Cornelius bei der Konzipierung des Freskenprogramms für die Glyptothek beraten.<sup>284</sup> Vom Projekt des Odyssee-Zyklus ist nicht bekannt, dass Ludwig Michael Schwanthaler sein früherer Lehrer beratend zur Seite gestellt worden wäre.

Immer ausgeprägter wurde auch die Sichtweise, dass die homerischen Schriften mit ihren Schilderungen Aufschluss geben können über die Verhältnisse der Zeit, in der sie entstanden sind. Eine Herangehensweise, vor der Karl Philipp Moritz noch gewarnt hatte:

„Die Göttergeschichte der Alten durch allerlei Ausdeutungen zu bloßen Allegorien umbilden zu wollen ist ein ebenso törichtes Unternehmen, als wenn man diese Dichtungen durch allerlei gezwungene Erklärungen in lauter wahre Geschichte zu verwandeln sucht. Die Hand, welche den Schleier, der diese Dichtungen bedeckt, ganz hinwegziehen will, verletzt zugleich das zarte Gewebe der Phantasie und stößt alsdann statt der gehofften Entdeckungen auf lauter Widersprüche und Ungereimtheiten.“<sup>285</sup>

Zwei Jahrzehnte später konnte Ernst Ludwig Cammann, Rektor der Domschule zu Verden, in seinem Homer-Handbuch für Schulen bereits konstatieren:

„Daß Homer nicht allein als Dichter einen hohen Werth habe, sondern daß die Werke desselben auch als eine reichhaltige historische Quelle benutzt werden können, ist so allgemein und einstimmig anerkannt, daß man im Gegentheil Ursache hat, vor dem Mißbrauche in einer zu unbeschränkten Benutzung dieser Quelle zu warnen.“<sup>286</sup>

Ein großes Interesse der Forschung galt der Dechiffrierung der Orte, an denen sich die Irrfahrten des Odysseus ereignet hatten. Das Streben nach Entschlüsselung konnte dabei so weit gehen wie in Karl Ernst von Baers Werk „Über die homerischen Lokalitäten in der Odyssee“, in dem der Verfasser sogar den Hades lokalisieren zu können glaubte.<sup>287</sup> Die Unterwelt sei ihm zufolge ein Kegel eines Schlammvulkans auf der Halbinsel Taman gewesen.<sup>288</sup> Die Ereignisse der Odyssee bis zum neunten Gesang hätten sich im Mittelmeer abgespielt, die ab dem zehnten Gesang im Schwarzen Meer, so Baer, der seiner Abhandlung auch Tafeln beifügte, auf denen die Reiseroute

---

<sup>283</sup> Siehe Kirchner 1996, S. 74-98.

<sup>284</sup> Büttner 1980, S. 175.

<sup>285</sup> Moritz 1795, S. 7f.

<sup>286</sup> Cammann 1829, S. 87.

<sup>287</sup> Baer 1878.

<sup>288</sup> Baer 1878, S. 9. Taman ist eine nordkaukasische Halbinsel zwischen Schwarzem und Asowschem Meer, geprägt von Steppenlandschaft mit zahlreichen Schlammvulkanen.

von Odysseus eingezeichnet war.<sup>289</sup> Die Odyssee und die anderen Schriften Homers wurden immer stärker einer historischen Lesart unterzogen. Es war dieser Geist, aus dem heraus sich Heinrich Schliemann mit der Ilias im Gepäck auf die Suche nach dem untergegangenen Troja machte.

Der Münchner Künstler Carl Rottmann erlebte am eigenen Leib den gesteigerten Willen zur konkreten Verortung von epischen Geschehnissen. Der Maler hatte im Auftrag König Ludwigs I. eine Reise nach Italien unternommen, um die Landschaften vor Ort zu studieren. Nach seiner Rückkehr nach München führte er mittels seiner gesammelten Skizzen einen Zyklus von italienischen Landschaften für die Hofgartenarkaden aus. Zwei der Bilder sollten auf Wunsch des Königs Landschaften aus der Odyssee sein.<sup>290</sup> Bezugnehmend auf Rottmanns Ansicht von Catania fragte 1834 Georg Haderer in seiner Begleitbroschüre zu den landschaftlichen Fresken:

„Hat seine Phantasie gespielt, oder ist wirklich dieses seltsame Steingefüge, welches den heulenden, brüllenden oder singenden, aus der Tiefe des Meeres auftauchenden Polyphem mit seinem Auge auf der Stirne nachgebildet hat?“<sup>291</sup>

Haderer versah seine Überlegung mit folgender Anmerkung: „Einer Anfrage beim Künstler ward die Antwort: Die Formen der Cyclopfelsen sind treu.“<sup>292</sup> Demnach stritt Rottmann eine Deutung wie die von Haderer ab. Er bestand darauf, lediglich die Form des Felsens dargestellt zu haben.

Ebenso wie manche Wissenschaftler begannen, die vormals hehre mythologische Dichtung kritisch unter die Lupe zu nehmen, erschloss sich auf einer ganz anderen Ebene noch ein weiterer Ansatz. Neben der wissenschaftlichen Beschäftigung entwickelte sich im Verlauf des 19. Jahrhunderts in der bildenden Kunst ein Umgang mit dem Mythos, der diesen ins Lustige, Karikatureske zog und persiflierte. Dies ist früh, nämlich bereits in den 1820er Jahren, zu beobachten bei Johann Heinrich Ramberg. Jener zeichnete 1827/28 „Homer's Ilias, seriös und

---

<sup>289</sup> Baer 1878, S. 27. Die besagten Tafeln befinden im Anhang des Buches. Interessant ist, dass Baer keineswegs Philologe oder Archäologe, sondern Embryologe war. 1826 entdeckte er die Eizelle von Säugetieren. Seine Überzeugung, die Schauplätze der Odyssee ausfindig gemacht zu haben, sammelte Baer auf seinen vielen naturwissenschaftlichen Forschungsreisen, sozusagen en passant. Zur Vita Baers siehe die biographische Skizze in Olaf Breidbachs Einleitung zu Baers dreibändiger Entwicklungsgeschichte der Tiere: Baer 1999, S. VII-IX.

<sup>290</sup> Keller 1999a, S. 145.

<sup>291</sup> Haderer 1834, S. 75.

<sup>292</sup> Ebd.

comisch, in ein und zwanzig radirten Blättern“. In diesem Werk folgen auf das Titelblatt zehn Bildpaare, in denen jeweils die gleiche Szene zunächst auf „seriöse“ und dann auf „comische“ Weise präsentiert wird (Abb.36).<sup>293</sup> Auch Honoré Daumier griff 1842 in seiner „Histoire Ancienne“ auf die olympischen Götter zurück, um die Vorstellungswelt des Bildungsbürgertums zu karikieren (Abb.37). Um die Jahrhundertwende stellte Lovis Corinth Odysseus in „Odysseus im Kampf mit dem Bettler“ als sich prügeln den Alten dar (Abb.38).<sup>294</sup> Mehr noch als die historische Lesart offenbart diese Entwicklung eine Tendenz, die mythologische Dichtung nicht mehr als hehres, unantastbares Gut zu sehen wie noch bei Karl Philipp Moritz.

Wie dieses Kapitel deutlich machte, waren die Zeitläufe nicht günstig für den Münchner Odyssee-Zyklus. Die autokratische Kunstpolitik Ludwigs I. wurde zunehmend kritisiert, der Philhellenismus schwächte sich ab. Der aufkommende Historismus förderte die Historienmalerei und ließ das Interesse an der mythologischen Malerei geringer werden. Außerdem las man im Zeitalter des Historismus die mythologischen Dichtungen mit neuen Fragestellungen. Der Odyssee und ihrer Handlung wurde zunehmend eine Historizität impliziert. Der Münchner Odyssee-Zyklus betonte jedoch die dichterische Komposition der Odyssee, nicht ihre Geschichtlichkeit oder ihre Topographie.

## **6. Die Ausführung der Wandgemälde durch Georg Hiltensperger**

### **6.1 Fortgang und Abfolge der Arbeiten**

Der Fortgang der Ausmalung der Odysseesäle lässt sich anhand von Belegstellen im Briefwechsel zwischen Ludwig I. und Klenze, anhand der Berichterstattung in der Kunstpresse, anhand der Korrespondenz der Hofbauintendanz und mittels Rechnungsbüchern gut, wenn auch nicht bis in jedes Detail rekonstruieren.

Es erscheint angebracht, im Juni 1836 einzusetzen, als Klenze den König schriftlich informierte, er könne einen Karton von Schwanthaler und Hiltensperger „in Allerhöchsten Augenschein“ nehmen.<sup>295</sup> Die zeitlichen Umstände lassen vermuten, dass es sich hierbei um einen Probekarton

---

<sup>293</sup> Siehe Rohr 1998, S. 133.

<sup>294</sup> Vgl. Berend-Corinth 1992, Nr. 253, S. 92.

<sup>295</sup> BSV, Rep. Reg., 324, 4, 1, 11.6.1836, Klenze an Ludwig vom 11. Juni 1836. Zitiert nach Glaser 2007, Bd. 2, S. 668.



für die Odysseesäle handelte.<sup>296</sup> Der Vertrag war wohlgemerkt zu diesem Zeitpunkt noch nicht geschlossen worden. Nachdem dies wie beschrieben im Herbst 1836 geschehen war, ging man die Umsetzung in den Sälen bekanntlich nicht zeitnah an. Erst am 7. August 1838 vermeldete Klenze dem König: „Hiltensperger hat seit einigen Tagen wirklich angefangen zu malen und rückt schnell voran.“<sup>297</sup>

Tatsächlich war das erste Bild, der Abschied des Odysseus von Kalypso, im Oktober 1838 bereits fertig.<sup>298</sup> Im darauf folgenden Sommer berichtete das Kunstblatt seinen Lesern, dass Hiltensperger inzwischen drei große Wandgemälde vollendet habe.<sup>299</sup> Im August 1841 erfuhr der Käufer des Kunstblattes die Neuigkeit, dass der erste in Angriff genommene Saal nun soweit gediehen sei, dass nur noch ein Bild ausstünde.<sup>300</sup> Der König plante bereits darüber hinaus. Er wünschte, Hiltensperger nahtlos weiterarbeiten zu lassen, weshalb Klenze im Sommer 1841 schnellstmöglich neue „Zeichnungen und Überschlüsse für Decke, Fußboden usw.“ für den nächsten Saal vorlegen musste.<sup>301</sup>

Der nächste Saal – der zweite in der Ausführung – war, was die Abfolge der Räume anging, der erste, den man betrat.<sup>302</sup> Es kann nur spekuliert werden, wieso man die Ausführung im zweiten und nicht im ersten Saal begonnen hat. Vielleicht wollte man bewusst mit der Geschichte des Odysseus, der Hauptperson des Epos, beginnen, welche nun mal erst im fünften Gesang einsetzt, während vorher sein Sohn Telemach der Protagonist der Handlung ist. Jedenfalls begann Hiltensperger die Ausmalung der Odysseesäle im zweiten Saal, widmete sich dann dem ersten Saal, um schließlich ab dem dritten Saal in aufsteigender Reihenfolge fortzufahren.

---

<sup>296</sup> Über den Verbleib bzw. einen möglichen Erhalt von Kartons zum Odyssee-Zyklus, welche alle nach Beendigung der Arbeiten laut vertraglicher Regelung in den Besitz Georg Hiltenspergers übergangen, ist nichts bekannt.

<sup>297</sup> GHA, NL Ludwig I., II A 32, Klenze an Ludwig vom 7. August 1832.

<sup>298</sup> „Rottmann hat das erste Bild für die Arcaden (Akropolis von Sikyon) vollendet, so wie Hiltensperger den Abschied des Ulißes von Kalypso: beide Bilder scheinen mir vortrefflich.“ GHA, NL Ludwig I., II A 32, Klenze an Ludwig vom 10. Oktober 1838.

<sup>299</sup> Kunstblatt 1820-49, Nr. 53, 2. Juli 1839, S. 212.

<sup>300</sup> Kunstblatt 1820-49, Nr. 70, 2. September 1841, S. 296.

<sup>301</sup> GHA, NL Ludwig I., C 18, Klenze an Ludwig vom 7. August 1841.

<sup>302</sup> „Die Ausführung ist bei dem zweiten Saale begonnen worden, welcher den fünften, sechsten, siebten und achten Gesang umfasst, [...]“ Kunstblatt 1820-49, Nr. 70, 2. September 1841, S. 296.

Anfang 1844 war auch der erste Saal komplett ausgeführt.<sup>303</sup> Während der drei Jahre, die Hiltensperger für ihn benötigte, hätte die Geschichte der Odysseesäle eine vollkommen neue Wendung bekommen können, wenn es nach Schwanthaler gegangen wäre. Im April 1843 nämlich wandte sich dieser schriftlich an Klenze und bat ihn um Fürsprache beim König. Schwanthaler wollte aus dem Projekt aussteigen:

„Sie haben gewiß schon längst bemerkt in welch übler Stimmung eigendlich Hiltensperger seit geraumer Zeit an der Odyßee zu arbeiten scheint. – Ich suchte lange die Ursache in seinem Familienleben, da seine Frau stets krank ist. – die Sache scheint mir aber tiefer zu liegen, Hiltensperger hat seit den sechs Jahren wo er die ersten Arbeiten begann einen Grad an Ausbildung erlangt, daß es ihm nur sehr schwer fallen kann, nach fremden Ideen zu arbeiten. Ich nehme mir hiermit die Freyheit, es Ihrer Umsicht anheimzustellen, ob es nicht gerathen sey, Seine Majestät den König hievon in Kenntniß zu setzen, u. Allerhöchstdieselben zu vermögen, daß ich von der Fertigung der Entwürfe zur Odyßee entbunden u. die übrigen Säale ihm anvertraut würden.“<sup>304</sup>

Rank interpretierte Schwanthalers Bitte um Entpflichtung dahingehend, dass er zu dieser Zeit ein enormes Arbeitspensum zu bewältigen hatte und sich zugleich seine Erkrankung zwischenzeitlich beträchtlich verschlechtert hatte. Außerdem habe er sich aus der Schusslinie bringen wollen, da die Malereien Hiltenspergers zunehmend Gegenstand öffentlicher Kritik geworden seien, ganz zu schweigen von der Uneinigkeit zwischen ihm und dem König, was die Verteilung der Gesänge auf den Wänden anging.<sup>305</sup>

All dies ist nicht von der Hand zu weisen, aber um einen weiteren Aspekt zu ergänzen. Es darf in diesem Fall nicht vergessen werden, dass Schwanthaler und Hiltensperger seit Jugend an freundschaftlich miteinander verbunden waren.<sup>306</sup> Die Besorgnis Schwanthalers darüber, dass Hiltensperger – zusätzlich zu den privaten Sorgen – wegen des stupiden Arbeitens nach seinen Entwürfen schwer betrübt war, erscheint vor diesem Hintergrund aufrichtig und plausibel. König Ludwig I. ging auf Schwanthalers Antrag jedoch nicht ein. Indem er ostentativ seine bisherigen

---

<sup>303</sup> Kunstblatt 1820-49, Nr. 1, 2. Januar 1844, S. 1.

<sup>304</sup> BSB, Klenzeana XV, Schwanthaler, Schwanthaler an Klenze vom 30. April 1843.

<sup>305</sup> Rank 2002, S. 123f.

<sup>306</sup> „Von Jugend auf innig befreundet [...]“ Leo von Klenze in: Kunstblatt 1820-49, Nr. 70, 2. September 1841, S. 294. Auch König Ludwig äußerte sich über die Freundschaft zwischen Schwanthaler und Hiltensperger: „Es ist glücklich daß 2 solch’ ausgezeichnete Künstler wie L. Schwanthaler u. Hildesberger [sic] solche Freunde sind, so miteinander arbeiten an den Odyssee Bildern, [...]“ Tagebucheintrag König Ludwigs I. aus dem Jahre 1837, zitiert nach Glaser 2007, Bd. 2, S. 699.

Zeichnungen lobte, war die Bitte um Entpflichtung vom Tisch.<sup>307</sup> Als Ludwig I. Jahre später Hiltenspergers Skizzen für die Ausschmückung der Loggien in der sich im Bau befindenden Neuen Eremitage in St. Petersburg zu Gesicht bekam, vertraute er seinem Tagebuch an, sehr froh zu sein über sein Festhalten an Schwanthaler.<sup>308</sup>

Zumindest während Klenze sein Gesuch beim König lancierte, hat Schwanthaler nach eigenem Bekunden gegenüber Hiltensperger darüber geschwiegen, um einen positiven Ausgang der Angelegenheit nicht von vornherein zu gefährden.<sup>309</sup> Ob Hiltensperger dennoch etwas ahnte oder später davon erfuhr, dass Schwanthaler ihm etwas Gutes tun und den Auftrag ganz überlassen wollte, ist nicht belegt. So oder so hat sich Hiltensperger künstlerisch intensiver mit der Thematik auseinandergesetzt als bislang angenommen. Dies veranschaulichen unveröffentlichte Entwürfe von seiner Hand zu mehreren Motiven aus der Odyssee.

Die undatierten Zeichnungen beziehen sich auf verschiedene Episoden im sechsten<sup>310</sup>, zwölften<sup>311</sup> und dreizehnten Gesang<sup>312</sup>. Gerade aus letzterem illustrierte Hiltensperger drei verschiedene Episoden. Übertragen auf die Räumlichkeiten in der Residenz bedeutet dies ein sichtliches Interesse an den Gesängen an der Schnittstelle vom dritten zum vierten Saal. Ob sich Hiltensperger vielleicht doch Hoffnungen machte, nach einem Ausstieg Schwanthalers ab 1843 die Entwürfe für die Odysseesäle selbst liefern zu dürfen? Ganz offensichtlich legte Hiltensperger in seinen Entwürfen anders als Schwanthaler Wert auf eine Einbindung des Geschehens in eine weite, als real erfahrbare Landschaft (Abb.39 und Abb.40).

---

<sup>307</sup> Bei diesem Lob handelt es sich um die Passage aus einem Brief Ludwigs I. an Klenze, in der auch der bereits zitierte Ausspruch zu finden ist, Schwanthalers Entwürfe seien so klassisch schön. Im Ganzen lautet die Passage: „Demselben [=Schwanthaler], nebst Freundlichem von mir, daß es mein inniger Wunsch ihn fortfahren zu sehen Skizzen für die Odyssee zu entwerfen, so classisch schön wie die der 5t 6t 7t u. 8t □□□. gewesen.“ BSB, Klenzeana XIV, 1, Ludwig an Klenze vom 16. August 1843.

<sup>308</sup> Glaser 2007, Bd. 3, S. 403.

<sup>309</sup> „Ich unterwerfe mich an Allem dem Willen S. Majestät, u. habe damit die Sache leichten Gang finde, Hiltenspergern nichts von diesem Schritte mitgetheilt.“ BSB, Klenzeana XV, Schwanthaler, Schwanthaler an Klenze vom 30. April 1843.

<sup>310</sup> Odysseus und Nausikaa (Staatliche Graphische Sammlung, München Inv. Nr. 48617).

<sup>311</sup> Odysseus Gefährten schlachten die Rinder des Helios (Staatliche Graphische Sammlung, München Inv. Nr. 48622, 48623 und 48623 verso).

<sup>312</sup> Die Phäaken bringen den schlafenden Odysseus ans Ufer der Insel Ithaka (Staatliche Graphische Sammlung, München Inv. Nr. 48618 und 48620), Pallas Athene in Gestalt eines Hirten begrüßt Odysseus auf Ithaka (Staatliche Graphische Sammlung, München Inv. Nr. 48623 verso, 48624, 48625, 48626, 48627, 48628, 48629 und 48647) und Poseidon zürnt Odysseus (Staatliche Graphische Sammlung, München Inv. Nr. 48630 und 48631).

Im November 1847 zahlte die Kabinettskassenverwaltung König Ludwigs I. Georg Hiltensperger als „Restzahlung für die Ausführung der Gemälde im dritten Saale der Odyssee“ den Betrag von 2800 Gulden aus.<sup>313</sup> Im darauf folgenden Monat Dezember erhielt er schon die erste Abschlagszahlung für den vierten Saal.<sup>314</sup> Zu diesem Zeitpunkt konnte keiner ahnen, dass aufgrund eines einschneidenden Ereignisses nicht auch die restlichen Säle im bisherigen Rhythmus von drei Jahren pro Raum fertig gestellt werden würden.

Im Revolutionsjahr 1848 dankte König Ludwig I. von Bayern ab. Das Land regierte fortan sein ältester Sohn, König Maximilian II. Die Resignation hatte auch direkte Auswirkungen auf die laufenden Kunstprojekte Ludwigs I. Deren Finanzierung musste nun neu geregelt werden. Für die Odysseesäle sah es hierbei zunächst beruhigend aus. Maximilian II. hatte sich in Paragraph 10 der Thronentsagungsakte explizit verpflichtet, die Kosten für die Odysseegemächer zu Lasten seiner Zivilliste zu übernehmen.<sup>315</sup> Doch schon 1852 geriet das Projekt so sehr ins Stocken, dass Ludwig I. und Klenze alarmiert waren. Ein völliger Stillstand konnte fürs erste nur verhindert werden, weil der Stuckateur sich willig gezeigt hatte, „das Wichtigste einstweilen ohne Bezahlung auf eigene Kosten zu machen.“<sup>316</sup>

In ihrem Briefwechsel aus jener Zeit betonte Ludwig I. gegenüber Klenze, wie wichtig ihm der Fortgang der Arbeiten sei und dieser versicherte, dass er nichts unversucht lassen wolle, „da es mir gewiß am Herzen liegt ein begonnenes Werk der Art nicht als Ruine liegen zu lassen.“<sup>317</sup> In dieser Situation kam Klenze die Aufgabe zu, bei Maximilian II. beharrlich für die Fortführung der Arbeiten einzutreten. Dies geschah auf mündlichem wie schriftlichem Wege, doch stets in enger Absprache mit Ludwig I.

Leo von Klenze argumentierte in einem Brief an den regierenden König im Dezember 1852 dahingehend, dass die Residenz angesichts ihrer Raumknappheit ein Appartement, wie es die Odysseegemächer abgeben würden, sehr dringend brauchen könne. Ludwig I. hatte ihn vorher instruiert, diesen Punkt, nämlich dass die Säle nicht nur Schauräume, sondern eben im Bedarfsfall

---

<sup>313</sup> GHA, Kabinetts-Kassen-Verwaltung König Ludwigs I., 101, S. 69.

<sup>314</sup> Ebd.

<sup>315</sup> GHA, NL König Ludwig I. C 20, Klenze an Ludwig vom 7. Oktober 1849.

<sup>316</sup> GHA, NL König Ludwig I. C 21, Klenze an Ludwig vom 16. Juli 1852.

<sup>317</sup> Ebd.

auch mögliche Gästeappartements seien, ausdrücklich zu betonen.<sup>318</sup> Außerdem versuchte der resignierte König seinen Sohn via Klenze dadurch für das Projekt zu begeistern, dass er in Aussicht stellte, eine Sammlung von Prachtmöbeln dem Hausgut zuzuschlagen, die dann die Odysseesäle schmücken könnten, wenn sie nur erst einmal fertig wären.<sup>319</sup>

Klenzes Intervention blieb nicht ohne Folgen. Im März 1853 hatte Hiltensperger die Arbeit bereits wieder aufgenommen, denn Ludwig besuchte ihn im Saalbau, wo er allerdings zu seinem lebhaften Bedauern erfuhr, „daß die verzierende Bekleidung zwischen dem Fußboden und den Fresken für heuer gestrichen worden wäre.“<sup>320</sup> Im Juli 1855 war der fünfte Saal vollendet und Hiltensperger ging sogleich in den sechsten über.<sup>321</sup>

Darüber, wann Hiltensperger mit dem letzten Saal fertig geworden ist, herrschen bis jetzt unterschiedliche Meinungen. Otto Geiger berief sich auf Hans Reidelbach und gab das Jahr 1865 an.<sup>322</sup> Wasem bezweifelte dies und nahm den Abschluss der Arbeiten um 1860 an.<sup>323</sup> Sonja Hildebrand führte in ihrem Werkverzeichnis von Leo von Klenze die These von 1863 ein.<sup>324</sup> Adalbert Prinz von Bayern berichtete von Hiltenspergers Arbeitsende im Sommer 1862.<sup>325</sup> Alle Aussagen haben gemeinsam, vage oder spekulativ formuliert zu sein, denn es konnte noch kein Beweis geführt werden. Erfreulicherweise geben bisher unberücksichtigte Schriftstücke nun Antwort.

Vom 3. Dezember 1862 datiert ein Schreiben der königlichen Hofbauintendanz, gezeichnet von Leo von Klenze, an Maximilian II. Darin informierte Klenze den König über Zahlungen an Hiltensperger,

---

<sup>318</sup> BSB, Klenzeana XIV, 1, Ludwig an Klenze vom 10. Juli 1852.

<sup>319</sup> Klenze an Maximilian vom 8. Dezember 1852. Entwurf dieses Schreibens in: BayHStA, SchlV 1166.

<sup>320</sup> BSB, Klenzeana XIV, 1, Ludwig an Klenze vom 15. März 1853. Wie aus den Tagebucheinträgen Ludwigs I. hervorgeht, stattete der Monarch dem arbeitenden Hiltensperger regelmäßig Besuche ab. Vgl. Glaser 2007, Bd. 3, S. 3, S. 223, S. 352, S. 405, S. 444 und S. 448.

<sup>321</sup> Im Juni 1855 meldete Klenze dem König, dass Hiltensperger noch sechs bis acht Wochen im fünften Saal zu tun habe (GHA, NL König Ludwig I. C 22, Klenze an Ludwig vom 23. Juni 1855). Anfang August hieß es dann aber, Hiltensperger male schon seit drei Wochen im sechsten Saal (GHA, NL König Ludwig I. C 22, Klenze an Ludwig vom 7. August 1855).

<sup>322</sup> Geiger 1918, S. 76. Vgl. auch Reidelbach 1888, S. 201.

<sup>323</sup> Wasem 1981, S. 216.

<sup>324</sup> Hildebrand 2000, S. 295.

<sup>325</sup> Bayern 1967, S. 297.

„wobei zugleich allerehrerbietigst bemerkt wird, daß auch die bezeichneten Malereien ihre Vollendung erreicht haben. Wenn auch der Maler sich noch, nachdem gehöriges Austrocknen derselben erreicht, an den letzteren dieser Bilder einige Retouchen vorbehalten sollte, wie dieses gewöhnlich der Fall ist.“<sup>326</sup>

Die Wandbilder sind demzufolge im Jahre 1862 vorläufig fertig gewesen. Wie von Klenze vermutet, nahm Hiltensperger aber noch Nachbesserungen vor. Drei Jahre später, genauer gesagt am 20. November 1865 schrieb die Hofbauintendanz folgendes an König Ludwig II., da Maximilian II. zwischenzeitlich verstorben war:

„Die treuehorsaamst unterfertigte Stelle erlaubt sich Euerer Koeniglichen Majestät allerehrerbietigst zur Anzeige zu bringen, daß die von dem Maler und Professor Hiltensperger vertragsmäßig herzustellenden Darstellungen al fresco aus Homers Odyssee Epos in den dazu bestimmten Räumen der Königl. Residenz samt allen erforderlichen Nacharbeiten nunmehr gänzlich vollendet sind und der Vorgenannte diese Räumlichkeiten verlassen kann.“<sup>327</sup>

1865 darf somit als das wahre Vollendungsjahr der Münchner Odysseebilder bezeichnet werden. Es mag verwundern, dass sich die Korrekturen und Verbesserungen Hiltenspergers noch einmal über drei Jahre hinzogen. Was er dabei genau tat, geht aus dem Schreiben der Hofbauintendanz nicht hervor. Es ist jedoch in diesem Zusammenhang darauf hinzuweisen, dass von den über den Odysseesälen gelegenen Kaisersälen bekannt ist, dass schon während ihrer Ausmalung immer wieder Feuchtigkeitsschäden auftraten.<sup>328</sup> Dem für ihre Wandbilder verantwortlichen Julius Schnorr von Carolsfeld war gleichermaßen aufgefallen und zugetragen worden, „daß im Winter oder wenn bei Festlichkeiten die Säle geheizt wurden, die Wände vor Feuchtigkeit anliefen. Die Bilder erschienen dann völlig verschliert und das Wasser lief an ihnen herunter.“<sup>329</sup> Dass auch Hiltensperger nur ein Stockwerk tiefer mit klimatischen Widrigkeiten oder technischen Schwierigkeiten zu kämpfen hatte, liegt im Bereich des Vorstellbaren.

Der Brief, in dem Ludwig II. der endgültige Abschluss von Hiltenspergers Arbeiten zur Anzeige gebracht wurde, führte über die Odysseesäle ferner aus:

„Was die herin noch erforderlichen weiteren Bauvornahmen anbelangt, so dürfte hier noch allerunterthänigst zu erwähnen sein, daß außer einigen Dekorationsmalereien erheblicheren Belanges in sämtlichen 6 Sälen mit

---

<sup>326</sup> BayHStA, SchlV 1166, Königliche Hofbau-Intendanz an König Maximilian II. vom 3. Dezember 1862.

<sup>327</sup> BayHStA, SchlV 1166, Königliche Hofbau-Intendanz an König Ludwig II. vom 20. November 1865.

<sup>328</sup> Siehe Fastert 2000, S. 329-336.

<sup>329</sup> Ebd., S. 336.

Ausnahme von einem, welcher mit einem Parquetboden belegt ist, die entsprechenden Fußböden noch fehlen.“<sup>330</sup>

Diese Tatsache ist bereits bei der Behandlung des Aussehens der Räume zur Sprache gekommen, ebenso die Konsequenz, dass Ludwig II. einen Kostenvoranschlag für die restlichen Arbeiten wünschte, der ihm dann aber zu hoch ausfiel.<sup>331</sup> Dieser Kostenvoranschlag über eine Gesamtsumme von 18.763 fl. und 24 kr. ist erhalten geblieben.<sup>332</sup> Er listet detailliert auf, was den Räumen 1865 noch fehlte. Die Rede ist von Fensterbänken, Blindtüren, diversen Anstrichen oder Vergoldungen einzelner Teile und weiterem mehr. König Ludwig II. war nicht bereit, Mittel dafür zur Verfügung zu stellen.<sup>333</sup> Eine fundierte Einschätzung darüber, ob und wie dies zu einem späteren Zeitpunkt jemals nachgeholt wurde, kann erst im folgenden Kapitel geboten werden, da es dafür wichtig ist, die reale Nutzung der Odysseesäle mit in Betracht zu ziehen.

## 6.2 Die angewandte Maltechnik

Im Jahre 79 n. Chr. begrub der Vesuv bei einem Ausbruch die römischen Städte Pompeji, Herculaneum, Oplontis und Stabiae unter einer dicken Schicht von Staub, Asche und Lava. Erst ab der Mitte des 18. Jahrhunderts wurden die verschütteten Städte wieder ausgegraben. Die freigelegten Wandmalereien versetzten ihre Betrachter in großes Erstaunen. Es schien, dass der Zahn der Zeit ihnen nichts hatte anhaben können. Aus Schriften von Vitruv und Plinius d.Ä. wusste man vom antiken Malverfahren der Enkaustik, bei dem Wachs das Bindemittel der Farben gewesen und Wärme angewendet worden war.<sup>334</sup> Man vermutete den Grund für die sensationelle Haltbarkeit der Wandgemälde in jener enkaustischen Malweise.<sup>335</sup>

---

<sup>330</sup> BayHStA, SchlV 1166, Königliche Hofbau-Intendanz an König Ludwig II. vom 20. November 1865.

<sup>331</sup> Vgl. Kapitel 2.2.4.

<sup>332</sup> „Spezieller Anschlag über die Vollendung der Maler – Kistler – u. Stukatorarbeiten p.p. in den Odyssee-Sälen im Saalbau der Königl. Residenz dahier“ Beigegeben dem Schreiben der Königlichen Hofbau-Intendanz an König Ludwig II., die Vollendung der Odyssee-Säle betreffend vom 23. Dezember 1865. BayHStA, SchlV 1166.

<sup>333</sup> „Da diese Ausgaben sich unerwartet hoch berechnet haben, so will Ich auf diese Angelegenheit erst dann zurückkommen, wenn die projektierten Appartement-Restaurationen vollendet sind. München den 11. Januar 1866. Ludwig“ Signat auf dem Schreiben der Königlichen Hofbau-Intendanz an König Ludwig II., die Vollendung der Odyssee-Säle betreffend vom 23. Dezember 1865. BayHStA, SchlV 1166.

<sup>334</sup> Abgeleitet von dem griechischen Wort „*ἐγκαίειν*“, zu Deutsch: einbrennen. Siehe auch den grundlegenden Eintrag „Enkaustik“ im Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte: Beyer 1967.

<sup>335</sup> Rott / Poggendorf / Stürmer 2007, S. 67.

Auch wenn die Annahme, die in den Städten am Fuße des Vesuvs freigelegten Wandmalereien seien Enkaustiken gewesen, schon damals umstritten war und später revidiert werden musste, hatte Europa das eifrige Experimentieren mit den Möglichkeiten der Wachsmalerei erfasst.<sup>336</sup> In München erlebte die monumentale Wandmalerei unter König Ludwig I. eine Blütezeit. Der Diskussion nach dem optimalen Verfahren dafür konnte man sich zwangsläufig nicht entziehen. Dabei fand die Enkaustik einen beredten Anwalt in Leo von Klenze.

In Klenzes entwicklungsgeschichtlichem System der Künste galt ihm die Enkaustik als höchste Stufe der Malerei.<sup>337</sup> So ist nur verständlich, dass Klenze sie an möglichst vielen Orten in München angewendet sehen wollte. 1829 wurde Franz Xaver Fernbach, der sich bereits vorher mit der Enkaustik beschäftigt hatte, beauftragt, „die enkaustische Malerei wieder ins Leben zu rufen.“<sup>338</sup> Als kurz darauf die Arbeiten in den Appartements des Königsbaus anstanden, wurde allerdings nicht ein von Fernbach, sondern ein von dem Franzosen Jacques Nicolas Paillot de Montabert erprobtes Verfahren angewandt, auf das sich auch der dort beteiligte Georg Hiltensperger einzulassen hatte.<sup>339</sup>

Der Vertrag mit Schwanthaler und Hiltensperger vom 30. Oktober 1836 sah für die Odysseesäle bemerkenswerterweise noch die Freskomalerei vor. Das hätte bedeutet, dass die mit Wasser oder Kalksinterwasser angerührten Farbpigmente auf eine dünne Schicht feuchten Kalkputzes aufgetragen worden wären. Für die Freskotechnik standen damals in München mit ihren Werken Peter Cornelius und seine Schüler. Klenze, der von einer Reise nach Paris kurz zuvor noch einmal neue Erkenntnisse und Materialien der französischen Enkaustik mitgebracht hatte, wird nicht zuletzt deshalb der Paragraph 6d im Vertrag vom Oktober 1836 sehr wichtig gewesen sein:

„Sollte Seine Majestät der König statt al fresco später die Ausführung in Wachs oder enkaustischer Malerei wünschen, so soll dieses keine Abänderung des bedungenen Preises bedingen.“<sup>340</sup>

Für die Kaisersäle im Obergeschoss des Festsaalbaus stand bereits fest, dass sie in Enkaustik auszuführen waren, als 1837 eine sechsköpfige Prüfungskommission tagte.<sup>341</sup> Der Initiator war

---

<sup>336</sup> Zur damaligen Enkaustik-Hypothese siehe das gleichnamige Kapitel in: Knoepfli 1990, S. 70f.

<sup>337</sup> Buttlar 1999, S. 317.

<sup>338</sup> Fernbach 1845, S. 80.

<sup>339</sup> Rott / Poggendorf / Stürmer 2007, S. 68.

<sup>340</sup> Vgl. Anhang, Dokument 1, Paragraph 6d.

<sup>341</sup> Vgl. das „Protokoll über die Beurtheilung zweier Proben enkaustischer Malereien, abgehalten den 22. April 1837“, abgedruckt bei Fernbach 1845, S. 91-94.



Schnorr, der mit seinem Werk beginnen und auf die bestmögliche Technik zurückgreifen wollte. Die Entscheidung fiel diesmal für eine Methode Fernbachs, der fortan auch die Aufgabe zugewiesen bekam, die Arbeiten im Festsaalbau zu überwachen. Die Entscheidung der Kommission beeinflusste auch die Ausmalung der Odysseesäle. Im Zusatzvertrag mit Hiltensperger vom 25. Juni 1837 wurde in Paragraph 6 festgeschrieben:

„Die Malereien werden in enkaustischer Wachsmalerei ausgeführt, nach Fernbachs Erfindung, wenn Seine Majestät nicht anders verfügen werden.“<sup>342</sup>

Als Hiltensperger im August 1838 seine Arbeiten in den Odysseesälen begann, tat er dies in enger Nachbarschaft zu seinem Künstlerkollegen Carl Rottmann. Diesem waren nämlich für seine Arbeit an einem Zyklus griechischer Landschaften ungenutzte Räume im Erdgeschoss des Festsaalbaus als Atelier zugewiesen worden.<sup>343</sup> Während Hiltensperger direkt auf die präparierten Wände malte, waren Rottmanns Bildträger transportable Putzplatten, so dass er anders als Hiltensperger nicht in situ malen musste. Auch Rottmann verwendete die Fernbach'sche Erfindung, machte damit aber keine guten Erfahrungen und wechselte schon nach kurzer Zeit zu einem anderen Verfahren. Rottmann an seinen Freund Ludwig Seeger:

„Nachdem hier in München die enkaustische Malerey zur Loosung geworden war, dachte ich: meinerwegen – und suchte ihr das mich am meisten fördernde abzugewinnen; zuerst bediente ich mich der Fernbach'schen Harzmalerey welche mit Terpentineist aufgetragen wird, und für sich hat daß alles was man malt leicht aus dem Pinsel fließt bei Lüften ist aber schwer fortzukommen weil, die Farbe durch das augenblickliche Verflüchtigen des Terpentin stockt und nicht rein wird, die Hauptursache aber warum ich diese Malerey aufgegeben ist daß mir die Erfahrung lehrte daß das Bindemittel welches hauptsächlich aus Bernstein besteht zu hart wird und mit der Zeit um so leichter der Gefahr des Springens und Herabblätterns ausgesetzt ist.“<sup>344</sup>

Rottmann erprobte auf seine schlechten Erfahrungen hin ein neues Verfahren des Zeichen- und Schreiblehrers Friedrich Knirrim:

---

<sup>342</sup> Vgl. Anhang, Dokument 2, Paragraph 6.

<sup>343</sup> Vgl. den Vorschlag Klenzes, Rottmann im Erdgeschoss des Festsaalbaus malen zu lassen (GHA, NL Ludwig I., II A 32, Klenze an Ludwig vom 9. Mai 1838) und die diesbezügliche Genehmigung Ludwigs I. (BSB, Klenzeana XIV, 1, Ludwig an Klenze vom 12. Mai 1838).

<sup>344</sup> Zitiert nach Rott / Poggendorf / Stürmer 2007, S. 70.

„Als durch Knirim die von Locanus vorgeschlagene Kopiava Malerey aufs Tapet kam, leuchtete mir dieses als flüssiges Harz welches wahrscheinlich milder und weicher bleibe besser ein, und die Klarheit der Farbe gefiel mir so wohl daß ich gerne ihre Zähigkeit übersah.“<sup>345</sup>

Am 5. September 1839 berichtete das Kunstblatt, der König habe eingewilligt,

„daß Rottmann seine übrigen griechischen Landschaften (vier sind bereits fertig), so wie Hiltensperger die Darstellungen aus der Odyssee in den untern Sälen des neuen Residenzbaues in der jüngst erst aufgekomenen, von Dr. Lucanus empfohlenen Knierim'schen [sic] Harzmalerei ausführen dürfe.“<sup>346</sup>

Rottmann benutzte Knirims Verfahren erstmals bei seiner Landschaft von Olympia.<sup>347</sup> Nach Aussage Rottmanns ging Hiltensperger sogar noch vor ihm zu Knirims neuer Lösung über. Das bedeutet, dass Hiltensperger gleich im Anfangsstadium seiner Arbeiten in den Odysseesälen dazu übergewechselt ist. Klenze unterstützte die beiden Künstler bei ihrem Schritt, denn so sehr er auch die Enkaustik im allgemeinen schätzte, so wenig traf dies auf Fernbachs Methode im speziellen zu.<sup>348</sup>

Friedrich Knirim empfahl in seiner Schrift „Die Harzmalerei der Alten“ eine Grundierung der Wand mit Leimwasser und Schellack, wobei sie vorher wahlweise auch erst einen Leinwand-Überzug erhalten konnte.<sup>349</sup> Als Bindemittel für die Farbpigmente wollte Knirim Kopaivabalsam mit Wachs versetzt angewendet sehen.<sup>350</sup> Überzogen werden sollte das Wandgemälde mit dem von Dr. Lucanus aus Halberstadt erfundenen Dammarfirnis.<sup>351</sup>

---

<sup>345</sup> Rott / Poggendorf / Stürmer 2007, S. 70. Friedrich Knirim war ursprünglich Schreiber auf dem Eschweger Kreisamt. 1839/40 besuchte er die Kasseler Akademie. Seit 1840 war er als Zeichen- und Schreiblehrer an der Eschweger Realschule angestellt. 1860 gab er das lithographierte Kunstblatt „Der Christgarten“ heraus. Seit Mitte der 1850er Jahre versuchte sich Knirim auch als Fotograf, jedoch mit wenig Erfolg. Siehe Wiegand 1994, S. 167.

<sup>346</sup> Kunstblatt 1820-49, Nr. 72, 5. September 1839, S. 288.

<sup>347</sup> Rott / Poggendorf / Stürmer 2007, S. 156.

<sup>348</sup> Siehe GHA, NL Ludwig I., C 18, Klenze an Ludwig vom 28. März 1839.

<sup>349</sup> Knirim 1839, S. 149-162.

<sup>350</sup> Ebd., S. 168-186. Kopaivabalsam, in Europa bekannt seit dem 17. Jahrhundert, wurde zunächst nur medizinisch verwendet. Stammpflanze ist eine Leguminosenart, die durch Einschlagen einer V-förmigen Kammer in den Stamm geharzt wird. Für maltechnische Zwecke wurden der dickflüssige, aus Venezuela stammende Maracaibobalsam und der dünnflüssige, aus Brasilien stammende Parabalsam empfohlen. Heutzutage wird Kopaivabalsam aufgrund schlechter Erfahrungen von Fachleuten abgelehnt. Vgl. Doerner 2001, S. 110f.

<sup>351</sup> Knirim 1839, S. 230ff. Das Harz des Dammarbaumes, das bis heute als Gemäldefirnis Verwendung findet, wurde in der Mitte des 19. Jahrhunderts noch wenig benutzt. Vgl. Brachert 2001, S. 71. Zu Franz Xaver Fernbachs Kritik an Knirims geschildertem Malverfahren siehe Fernbach 1845, S. 71-77.

Zumindest Rottmann war bald auch mit der Knirim'schen Methode nicht mehr zufrieden: „apage Satanas! apage Copaiva, fing ich wieder an zu exorzieren [...]“<sup>352</sup> Ob auch Hiltensperger später noch einmal das Malverfahren wechselte oder inwiefern er es vielleicht im Laufe der Zeit modifiziert hat, darüber sind keine schriftlichen Quellen bekannt. Die Originale sind für jegliche Autopsie oder Untersuchung verloren. Die monochromen Abbildungen im wiederentdeckten Fotoalbum lassen keine Rückschlüsse über die Farbigkeit oder gar die jeweils angewandte Technik der einzelnen Münchner Odysseebilder zu.

### 6.3 Hiltenspergers Werk und Schwanthalers Vorlagen

Eva-Maria Wasem äußerte in ihrem Kapitel über die Odysseesäle die Vermutung, Otto Geiger habe im Zusammenhang mit seiner Beschäftigung mit seinem Großvater Georg Hiltensperger um 1900 alle Wandbilder abfotografieren lassen. Diese Aufnahmen wären jedoch verschollen, so Wasem 1981.<sup>353</sup> Im Zuge der Recherchen von Elena Onoprienko für ihre Dissertation über Hiltenspergers Werk in St. Petersburg ist das besagte Fotoalbum mit allen Wandgemälden der Odysseesäle in jüngster Vergangenheit wiederentdeckt worden. Es liegt ohne eine Inventarnummer oder sonstige spezifische Kennung im Hiltensperger-Bestand der Staatlichen Graphischen Sammlung in München (Abb.41).<sup>354</sup> Für die Erforschung der nicht mehr existenten Münchner Odysseesäle ist das Fotoalbum ein beträchtlicher Zugewinn, auch wenn es wohlgermerkt nur die Wandbilder und keine Raumaufnahmen enthält. Unter Zuhilfenahme der Ablichtungen kann festgestellt werden, ob Hiltensperger alle Entwürfe Schwanthalers ausführte, ob er Szenen gar hinzuerfand und zu welchem Grad er sich an die Vorlagen hielt.

Ludwig Michael Schwanthaler hat ein eigenhändiges Programm zu den Zeichnungen aus der Odyssee hinterlassen. Es muss sich im Besitz König Ludwigs I. befunden haben, denn es kam 1868 zusammen mit den Reinzeichnungen in die Staatliche Graphische Sammlung in München. Dort ist es einem Inventarbuch an der Stelle beigefügt, an welcher der Zugang von Schwanthalers Odysseezeichnungen eingetragen wurde. Das bislang unveröffentlichte Programm ist im Anhang

---

<sup>352</sup> Zitiert nach Rott / Poggendorf / Stürmer 2007, S. 71.

<sup>353</sup> Wasem 1981, S. 216.

<sup>354</sup> Das Album ist Bestandteil eines Konvoluts von Fotografien und Zeichnungen, die Staatsarchivdirektor a.D. Otto Geiger, der Enkel von Georg Hiltensperger, der Münchner Staatlichen Graphischen Sammlung in einem Schreiben vom 18. Juli 1954 übereignete. Für diese Auskunft Dank an Dr. Andreas Strobl, Staatliche Graphische Sammlung, München.

der vorliegenden Arbeit transkribiert wiedergegeben und bildet zudem die Richtschnur für den Katalog des Odyssee-Zyklus, was die dortige Reihenfolge und Titulierung der Zeichnungen betrifft.<sup>355</sup>

Besieht man sich nebeneinander Schwanthalers Programm und das Fotoalbum mit den ausgeführten Wandgemälden, so wird in einem ersten Schritt des Vergleichens deutlich, dass sich Georg Hiltensperger weitgehend an Schwanthalers Programm gehalten, aber doch nicht alle Vorlagen realisiert hat. Nicht ausgeführt wurden allem Anschein nach die vier von Schwanthaler „Zeichnungen von Trophäen“ genannten Muster (Kat.61-64).<sup>356</sup> Wie sich Schwanthaler deren mögliche Positionierung vorstellte, zeigt ein Wandaufriß der Westwand des sechsten Saals (Abb.42). Schwanthalers Programm erwähnt außerdem noch eine zum achten Gesang gehörige Zeichnung vom „Liede des Sturmes“, von der er aber bereits selbst im Programm vermerkte, dass sie nicht ausgeführt wurde (Abb.43).

Für die Felder über den Türen des zweiten Saals gab es von Seiten Schwanthalers keine Entwürfe. Hiltensperger entschied sich dafür, dort den jeweiligen Ort der Geschehnisse auf dieser Wand aufzuzeigen. Die Insel Ogygia, auf der Odysseus bei Kalypso sieben Jahre verbrachte, sah man auf der Ostwand (Abb.44), die Insel Scheria der Phäaken auf der Südwand (Abb.45) und die Burg von Alkinoos auf der Westwand des zweiten Saales (Abb.46). Die Supraporten halfen, die Ereignisse zu ihren beiden Seiten zu verorten. Sie konnten aber keinen Anspruch auf topographische Treue erheben.

An Stelle der allegorischen Trophäe „Das Geheimnis des Odyßeus“ (Kat.58) hat Hiltensperger ein neues Bild hinzugefügt, nämlich die Szene, in der sich Odysseus und Penelope nach ihrer glücklichen Wiedervereinigung ihre Erlebnisse der getrennt verbrachten Jahre erzählen. Weil es derer so viele gab, hemmte Pallas Athene ein ums andere Mal den Lauf dieser Nacht, damit das Paar genug Zeit füreinander hatte. Jenes neue Bild einer Begebenheit aus dem 23. Gesang befand sich über der Tür auf der Westwand des sechsten Saals.

Darauf lagern Odysseus und Penelope einander zugewandt auf ihrer Schlafstatt (Abb.47). Aufgerichtet sitzend berichtet Odysseus von seinen Abenteuern, während ihm seine Frau, an ein Kissen gelehnt, eifrig lauscht und ihn mit der rechten Hand sanft an der Schulter berührt. Die

---

<sup>355</sup> Siehe Anhang, Dokument 3.

<sup>356</sup> Zumindest sind diese Trophäen weder im Fotoalbum abgebildet noch in Geigers Liste erwähnt. Es ist jedoch möglich, dass es sie gab und Geiger sie zum dekorativen Programm zählte, das er nicht in das Album aufnahm.

linke Bildhälfte gibt den Blick frei auf eine mondbeschienene Landschaft. Die Inspiration für diese Szene muss Hiltensperger bei Bonaventura Genelli gefunden haben. Zu offensichtlich sind die Anleihen (Abb.48). Doch ist die Verbundenheit des Paares bei Genelli weniger innig, die Atmosphäre entspannter.

Dem Fotoalbum von Otto Geiger liegt eine handgeschriebene Liste bei, auf der alle Wandbilder stichwortartig beschrieben sind.<sup>357</sup> Weil die Bilder ihrem jeweiligen Saal zugeordnet sind, sticht ins Auge, dass Hiltensperger die Gestalten von Pallas Athene und Poseidon, die Schwanthaler für die Nordwand des zweiten Saales gedacht hatte, erst im dritten Saal ausführte, dort wahrscheinlich auf dessen Nordwand zum Hofgarten hin. Wahrscheinlich, denn was die Reihenfolge der Bilder innerhalb eines Saals angeht, ist Geigers Liste nur bedingt zu trauen.

Schwanthalers Programm enthält, exklusive des nicht ausgeführten „Lied des Sturmes“, 64 Zeichnungen. Wie geschildert hat Hiltensperger die vier frei zu verteilenden Trophäen wohl nicht realisiert, dafür die drei Supraporten mit den Orten des Geschehens hinzugefügt. Trotzdem enthält Geigers Liste nur 62 Einträge. Diese vermeintliche Differenz von einem Motiv erklärt sich damit, dass Geiger die „Allegorie auf die Schwelgerey der Freyer“ (Kat.47) zwar abfotografiert, aber in seiner Liste nicht mitgezählt hat.

Soweit ein erster Vergleich, welche Zeichnungen Hiltensperger nicht übernommen oder selbst hinzugefügt hat. Die Bilder des Albums können aber natürlich vor allem auch veranschaulichen, wie Hiltensperger die Entwürfe Schwanthalers umgesetzt hat. Es würde den Rahmen dieser Abhandlung sprengen, dies detailliert zu untersuchen. Die maßgeblichen Tendenzen aber dürfen nicht unerwähnt bleiben. Hiltensperger nahm sich mit zunehmendem Fortschritt der Arbeiten und spürbar nach Schwanthalers Ableben mehr und mehr Freiheiten in der Umsetzung. Die klassische Strenge in Schwanthalers Entwürfen milderte Hiltensperger.

Anfangs hielt sich Hiltensperger noch eng an Schwanthalers Entwürfe. Man merkt dies, wenn man die Wandbilder des zweiten Saals – dem ersten in der Ausführung – den entsprechenden Entwürfen gegenüberstellt, wie zum Beispiel bei „Odyßeus am Brunnen, Pallas Athene als Mädchen ertheilt eine Auskunft über Alkinoos“ (Kat.12 und Abb.49). Im Laufe der Zeit emanzipierte sich Hiltensperger von den Vorlagen. Schließlich waren in den letzten Sälen, deren Ausmalung Schwanthaler nicht mehr mitverfolgen konnte, die Entwürfe nur mehr Orientierung. So gestaltete Hiltensperger die Szene, in der Odysseus mit seinem Bogen durch die Eisen schießt,

---

<sup>357</sup> Siehe Anhang, Dokument 4.

in einem von Säulen begrenzten Vorraum (Kat.53 und Abb.50). Die Freier, die bei Schwanthaler dicht gedrängt in der linken Bildhälfte zu sehen sind, hat Hiltensperger im Umkreis eines Tisches neu positioniert. Odysseus spannt gerade den Bogen. Sein Sohn Telemach, am rechten Bildrand als Rückenfigur gegeben, sieht ihm auf sein Schwert gestützt zu.

Noch mehr ist die Szene, in der sich Penelope und Odysseus in die Arme fallen, von Hiltensperger neu komponiert worden (Kat.57 und Abb.51). Das wieder vereinte Ehepaar steht nun rechts. Der Reigentanz der Diensteute ist in die Bildmitte gerückt, wo keine Säule das Bildfeld in zwei Hälften teilt wie bei Schwanthaler. Hinter dieser Säule hatten sich die toten Freier getürmt. Diese sieht man bei Hiltensperger nun links im Hintergrund. Die Amme Eurykleia steht nicht hinter dem Königspaar, sondern kniet zu dessen Füßen.

Das finale Bild, auf dem Laertes seinen verstorben geglaubten Sohn Odysseus wieder erkennt, belegt, dass Hiltensperger nicht nur die großformatigen und vielfigurigen Szenen gegen Ende des Zyklus neu konzipierte. Bei Schwanthaler ist die Wiedervereinigung von Vater und Sohn durch eine Umarmung veranschaulicht. Bei Hiltensperger ist die Begegnung weniger intim. Hier tritt Odysseus mit ausgestreckten Armen auf seinen vor ihm sitzenden greisen Vater zu. Dieser erkennt seinen Sohn und hebt ihm mühevoll seine Hände entgegen.

Ungeachtet der zunehmenden Emanzipierung von Schwanthalers Vorlagen war es von Anfang an die Kernaufgabe Hiltenspergers, die stark bildhauerisch konzipierten Entwürfe Schwanthalers in ein erfahrbar reales und zu den Proportionsverhältnissen der Wände passendes Bild zu übertragen. Hierfür verlegte Hiltensperger das Geschehen oft aus dem Bildvorder- in den Bildmittelgrund. Geiger sagte über Hiltensperger, dieser wäre ein tüchtiger „Landschafter“ gewesen.<sup>358</sup> In der Tat verwandelte Hiltensperger die bei Schwanthaler nur stilisiert angedeuteten Bildhintergründe in tiefe Landschaftsräume (beispielhaft Kat. 32 und Abb.52 oder Kat.39 und Abb.53). Schon Hiltenspergers aufgefundene Skizzen zur Odyssee, die bei Schwanthalers Gesuch um Entbindung vom Odyssee-Projekt zur Sprache kamen, zeichnete aus, dass in ihnen großer Wert auf die umgebende Landschaft gelegt wurde (Abb.39 und 40).

Auch ist nicht zu übersehen, dass Hiltensperger dazu neigte, aus den klassisch strengen und erhabenen Figuren Menschen mit Emotionen zu machen. Der erzürnte Odysseus greift Kirke im ausgeführten Wandbild wirklich tötlich an (Abb.54). Der sich an ein Wrackteil klammernde Odysseus hat Augen und Mund vor Entsetzen weit aufgerissen (Abb.55). Otto Geiger

---

<sup>358</sup> Geiger 1909/10, S. 77.

behauptete, dass es Eigenart und Ausfluss von Hiltenspergers innerem Wesen gewesen sei, mehr das Milde und Sanfte zu betonen und Derbheiten aus der Darstellung mehr oder weniger auszuschalten. Die Energie, so weit sie herb gewesen sei, habe Hiltensperger gemildert, doch ohne dass seine Darstellungen deshalb platt oder kraftlos geworden seien.<sup>359</sup> Dies ist jedoch in Zweifel zu ziehen, wenn man sich beispielsweise die Szene ansieht, in der Odysseus soeben den Bettler Iros zu Boden geworfen hat (Kat. 45 und Abb.56). Hiltenspergers Odysseus wirkt so wie er gegeben ist wenig kraftvoll. Die Energie und Sehnigkeit aus Schwanthalers Entwurf ist in der Übertragung verloren gegangen.<sup>360</sup>

Wie das Fotoalbum schließlich noch offenbart, versah Hiltensperger jeweils ein Bild pro Wand mit einer für einen griechischen Stoff sinnfälligen Art der Nummerierung, die zugleich die Datierung ermöglichte. Hiltensperger schrieb das Vollendungsjahres auf das Wandbild, trennte aber die vierstellige Ziffer in der Mitte, um jeweils einen Buchstaben des griechischen Alphabets dazwischen zu schreiben.<sup>361</sup> Allerdings sind diese Inschriften nur auf wenigen Abbildungen sichtbar und entzifferbar. Auf dem Bild „Die Seelen der Freyer von Hermeias zur Unterwelt geführt“ erkennt man auf dem Abzug aus Geigers Fotoalbum in der rechten unteren Bildecke deutlich das Omega, den letzten Buchstaben des griechischen Alphabets, nicht aber die Jahreszahl.

Es war angesichts des eng abgesteckten Rahmens dieser Arbeit nur möglich, maßgebliche Tendenzen im Umgang Hiltenspergers mit den Schwanthaler'schen Entwürfen aufzuzeigen. Dies wäre andernorts auszubauen. Der Respekt vor den verlorenen Originalen Hiltenspergers zeigt jeglicher Auseinandersetzung aber auch Grenzen auf. Denn Hiltenspergers Ausführungen in Originalgröße, mit ihrer Farbigkeit und eingebunden in den Raumkontext werden noch einmal einen ganz anderen Eindruck hervorgerufen haben als es die kleinen fotografischen Aufnahmen ihre Betrachter heute ermessen lassen.

---

<sup>359</sup> Geiger 1909/10, S. 77.

<sup>360</sup> Der Odysseus in Schwanthalers Entwurf erinnert wiederum an eine Figur Michelangelos, nämlich an den Christus in der Kirche S. Maria sopra Minerva in Rom.

<sup>361</sup> Zur Erwähnung der Beschriftung der Odysseebilder mit griechischen Buchstaben im Tagebuch König Ludwigs I. vgl. Glaser 2007, Bd. 3, S. 165.

## 7. Die Funktion der Odysseesäle

### 7.1 Die intendierte Nutzung: Schauräume, Gästeappartement, Prinzenwohnung

Als im Laufe des Jahres 1832 die Planungen Gestalt annahmen, die Odysseesäle im Erdgeschoss des Festsaalbaus unterzubringen, grübelte Ludwig I. noch über eine mögliche konkrete Nutzung der Räumlichkeiten. Ihm schwebte vor, in den Gemächern seine Sammlung von Anticaglien auszustellen. Unter diesem heute kaum noch bekannten Wort subsumierte man zu der Zeit Ludwigs I. kleinere Darstellungen besonders griechischer und römischer Kunst im Gegensatz zu größeren Werken wie Statuen, Basreliefs oder Mosaiken.<sup>362</sup> Gegenüber Klenze bekannte der König jedoch, diesen Gedanken bald wieder verworfen zu haben. Er befürchtete, dass die Fresken durch die Schränke mit den Sammlungstücken allzu leicht beschädigt werden könnten. Außerdem würden die in den Schränken ausgestellten Anticaglien die Aufmerksamkeit von den Wandgemälden ablenken und sie womöglich zur Nebensache herabwürdigen, wie Ludwig sich ausdrückte.<sup>363</sup> Es wird deutlich, wie hoch der König den Stellenwert der Wandgemälde einschätzte. Eine konkurrierende Präsentation innerhalb der Räume vertrug sich mit ihnen seiner Meinung nach nicht.

Nach Wunsch Ludwigs I. sollten die Odysseeegemächer, analog zu den Nibelungensälen im Erdgeschoss des Königsbaus, primär als Schauräume und im dringenden Bedarfsfall als Gästeappartement fungieren.<sup>364</sup> Angesichts dessen ist ein Artikel über den Festsaalbau in der Wiener Allgemeinen Bauzeitung von 1842 von Interesse, der auch kurz die Odysseeegemächer berührt.<sup>365</sup> Im Verlauf des Textes heißt es, dass diese dazu bestimmt seien, „einem Prinzen des königl. Hauses als Wohnung zu dienen.“<sup>366</sup> Diese Intention, die bis dato in der Literatur unerwähnt blieb und meines Wissens nur an dieser Stelle fassbar ist, sollte wegen ihrer Singularität mit Vorsicht aufgenommen werden. Dennoch ist sie bemerkenswert. Die Aussage gewinnt sogar noch an Gewicht, wenn man Kösters Lesart weiterverfolgt und hinter dem

---

<sup>362</sup> Siehe den Eintrag „Antik“ in: Conversations-Lexicon oder encyclopädisches Handwörterbuch für gebildete Stände, 10 Bände, Stuttgart 1816-19, hier: Bd. 1, S. 212-217, besonders S. 216.

<sup>363</sup> BSB, Klenzeana XIV, 1, Ludwig an Klenze vom 21. Juli 1832.

<sup>364</sup> „Es sind nicht nur Schaugemächer, sondern Wohnungen, wenn viele vornehme Gäste kommen z.B. bey Hochzeiten.“ BSB, Klenzeana XIV, 1, Ludwig an Klenze vom 10. Juli 1852.

<sup>365</sup> Anonymus 1842.

<sup>366</sup> Ebd., S. 266.



anonymen Autor des besagten Artikels über den Festsaalbau Leo von Klenze annimmt.<sup>367</sup> Einem jungen Prinzen als ständigem Bewohner der Gemächer hätte vor allem der tugendhafte Königssohn Telemach mit seinem nicht geringen Part in der Odyssee ein Vorbild geboten.<sup>368</sup> Umgesetzt wurde dieser eventuell kurzzeitig erwogene Gedanke indes nie. Die primäre und für den Alltag vorgesehene Nutzung der Odysseesäle war die von Schauräumen für die Öffentlichkeit. Man darf sich die geplante Handhabung wohl ähnlich vorstellen wie im Königsbau. Hierüber schrieb Adolph von Schaden in seinem Führer „Neuester Wegweiser durch die Haupt- und Residenzstadt München und deren Umgebungen“:

„Der Königsbau kann gegen Vorzeigung einer Karte des Geh. Rath's Herrn v. Klenze, die in dessen Hause, Fürstenstraße Nro. 1 zu erhalten ist, täglich von Fremden besucht werden.“<sup>369</sup>

Anna B. Jameson beschrieb 1834, wie sie miterlebte, dass Massen von Menschen in die Residenz kamen, um sich in kleinen Gruppen von „workmen“, worunter man wohl die dort tätigen Maler oder ihre Gehilfen verstehen kann, durch die Räumlichkeiten führen und das Bildprogramm erklären zu lassen.<sup>370</sup>

## 7.2 Die reale Nutzung bis zur Zerstörung 1944

Ein derartig organisierter Zustrom an Publikum wie im Königsbau ist für die Münchner Odysseesäle nicht nachzuweisen. Dass jedoch mit Beginn der Arbeiten an den Wandbildern die Möglichkeit zur Besichtigung der Odysseesäle bestand, bezeugen Berichte und Rezensionen, wie sie im folgenden Kapitel zur Sprache kommen werden, ebenso wie Verweise in zeitgenössischen Reiseführern.<sup>371</sup> Wie lange die Besichtigungsmöglichkeit der Odysseesäle anhielt, ob nur bis zum Auszug Hiltenspergers mit all seinen Utensilien oder auch darüber hinaus, bleibt unklar, denn die Zeit nach 1865 liegt nach heutigem Kenntnisstand im Dunkel der Quellen. Dieses Dunkel erhellt erst ein Grundriss, der das Erdgeschoss des Festsaalbaus zeigt und den Hojer in die Zeit um 1900

---

<sup>367</sup> Köster führte an, dass sich hinter dem Anonymus, der 1837 in der Allgemeinen Bauzeitung einen Artikel über den Königsbau erscheinen ließ, Klenze verbarg. Dies könnte durchaus auch auf den Autor des stilistisch sehr ähnlichen Artikels über den Festsaalbau zutreffen. Vgl. Köster 2006, S. 244.

<sup>368</sup> Zur Rolle der Odyssee als Tugend- und Fürstenspiegel siehe Keller 1999a, S. 140f.

<sup>369</sup> Schaden 1835, S. 14f.

<sup>370</sup> Jameson 1834, Bd. 1, S. 240f.

<sup>371</sup> Für letzteres vgl. beispielsweise Marggraff 1846, S. 325f.

datiert (Abb.57).<sup>372</sup> Der Grundriss enthält Eintragungen, welche die Verwendungen der einzelnen Räume kenntlich machen. Der Blick auf die Odysseesäle offenbart Überraschendes.

Wer zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Odysseesäle betreten wollte, musste zunächst durch ein Teppichlager hindurch. Im zweiten Saal waren Möbel deponiert. Die weiteren Räume hatte die königliche Silberkammer in Benutzung. In einem der angrenzenden Nebenräume befand sich eine Schreinerei und im Raum, der nördlichen an das Ende der Raumfolge anschloss, eine Teppichremise. Die Odysseesäle waren offenkundig zu Abstellkammern verkommen, die in diesem Zustand selbstverständlich nicht mehr für Besucher zugänglich waren. Die Odysseesäle waren nie Bestandteil der Führungslinie des Residenzmuseums. Die Münchner Residenz wurde 1920 als Museum der Öffentlichkeit zugänglich gemacht, damals noch ohne den Festsaalbau.<sup>373</sup> Später führte die „Besichtigungslinie V“ durch das Obergeschoss, nicht aber durch das Erdgeschoss des Festsaalbaus.<sup>374</sup> Trotzdem ereignete sich noch Nennenswertes mit den Odysseesälen vor ihrer Zerstörung im Zweiten Weltkrieg.

Im Jahre 1921 bot der Münchner Ägyptologe Friedrich Wilhelm Freiherr von Bissing seine Sammlung ägyptischer Kunst dem Freistaat Bayern an, unter der Bedingung, dass sie der Öffentlichkeit und zu Studienzwecken zugänglich gemacht werde. Das Bayerische Staatsministerium für Unterricht und Kultus sondierte daraufhin Möglichkeiten einer Unterbringung in der Residenz. Am 5. September 1921 wurde Bissing diesbezüglich gemeinsam mit einem Oberregierungsrat des Bayerischen Kultusministeriums auch durch die Odysseesäle geführt:

„In diesen Räumen, die jetzt teilweise noch als Dekorationskammer dienen, teilweise an das Möbelhaus Ostbahnhof vermietet sind, würde sich die ganze Sammlung Bissing leicht ausstellen lassen; es könnte sogar daran gedacht werden, die noch in der Glyptothek befindlichen ägyptischen Altertümer hierher [sic] zu verbringen und hier ein in sich abgeschlossenes Staatsmuseum ägyptischer Altertümer zu errichten. [...] Auf diese Weise würden die immerhin kunstgeschichtlich wichtigen Odysseussäle, die seit dem Jahre 1848 größtenteils noch als unbenützte und unvollendete Räume daliegen, einem praktischen Zweck zugeführt.“<sup>375</sup>

---

<sup>372</sup> Hojer 1998, S. 706, Abb. 31.

<sup>373</sup> Vgl. Residenzmuseum 1920, S. 5.

<sup>374</sup> Vgl. Residenz München 1937, S. 69-78.

<sup>375</sup> BSV, Residenz München. Benützung von Räumen und Höfen in der Residenz München, im Marstall u.s.w. zu verschiedenen Zwecken. 1901-1933. Fach 116, Nr. 1, Reponierte Registratur Fach 131, Akt Nr. 118. Bayerisches Staatsministerium für Unterricht und Kultus an die Verwaltung des ehemaligen Kronguts vom 20. August 1921.

Obwohl von vornherein nur als Provisorium gedacht, waren erste Planungen schnell bei der Hand:

„Fürs erste würde es genügen, Professor von Bissing die Räume unserer jetzigen Schreinerei, die demnächst so wie so verlegt werden soll, als Studien- und Seminarzimmer zur Verfügung zu stellen. Ferner als Ausstellungsraum den nach Norden anstossenden Saal, in dem jetzt noch Porzellangeschirr untergebracht ist.“<sup>376</sup>

Das Bayerische Staatsministerium für Unterricht und Kultus befürwortete das Vorhaben eines ägyptischen Museums in den Odysseesälen.<sup>377</sup> Umgesetzt wurde die Idee jedoch nicht. 1925 waren die Odysseesäle kurz im Gespräch für eine Unterbringung des Geheimen Hausarchivs.<sup>378</sup>

1932 nahm die Geschichte der Münchner Odysseesäle noch einmal eine entscheidende Wendung, die von der Kunstgeschichtsschreibung bislang nicht erschlossen wurde. Seit spätestens 1928 stand das Münchner Theatrumuseum, das an Raumnot litt, mit der Verwaltung des ehemaligen Kronguts in Verhandlungen über die Anmietung von Räumlichkeiten in der Residenz.<sup>379</sup> Die von der Schauspielerin Clara Ziegler vermachte Villa in der Königinstraße, die dem Museum seit seiner Gründung 1910 als Refugium diente, war längst überbelegt. 1929 wurde schließlich ein Mietvertrag für die Odysseesäle abgeschlossen. Zunächst deponierte man im Erdgeschoss des Festsaalbaus lediglich Museumsgüter, die vorher in den Kellern und Speichern des Theatrumuseums und im Bayerischen Nationalmuseum gelagert waren.<sup>380</sup>

Für die Räumlichkeiten im Erdgeschoss des Festsaalbaus war es nichts Neues, dass sie extern vermietet wurden. Ab 1918 nutzte ein Möbelhaus am Ostbahnhof einige Räume und zahlte dafür sieben Reichsmark pro Quadratmeter. Der Kontrakt wurde aber laut Verwaltung des ehemaligen Kronguts bald wieder gelöst. Oftmalige Möbeltransporte mit immer wieder neuen, fremden Arbeitern und die Überzeugung, dass sich die Odysseussäle, wie man sie nannte, als Stilräume für

---

<sup>376</sup> BSV, Residenz München. Benützung von Räumen und Höfen in der Residenz München, im Marstall u.s.w. zu verschiedenen Zwecken. 1901-1933. Fach 116, Nr. 1, Reponierte Registratur Fach 131, Akt Nr. 118. Bayerisches Staatsministerium für Unterricht und Kultus an die Verwaltung des ehemaligen Kronguts vom 20. August 1921.

<sup>377</sup> Ebd., Bayerisches Staatsministerium für Unterricht und Kultus an die Verwaltung des ehemaligen Kronguts vom 21. September 1921.

<sup>378</sup> Vgl. BSV, Residenz München. Bauwesen, Akt I, 1887-1929. Fach 323, Nr. 2, Reponierte Registratur Fach 242, Akt Nr. 3. Schreiben an die Krongutverwaltung vom 1. August 1925.

<sup>379</sup> Angelaeas gibt sogar an seit 1927, ohne dies jedoch zu belegen. Vgl. Angelaeas 1993, S. 86.

<sup>380</sup> Hille 1977, S. 96.

einen derartigen Verwendungszweck nicht eigneten, führten hierzu.<sup>381</sup> Deshalb dürfte es der Verwaltung des ehemaligen Kronguts nur Recht gewesen sein, dass fortan das nicht kommerziell agierende Theatermuseum dort magazinierte – und dafür bezahlte.

Bereits in der frühen Korrespondenz über die Anmietung von Residenzräumen durch das Theatermuseum wurde erwogen, dort auch für Publikum auszustellen.<sup>382</sup> Im Jahre 1932 war es dann soweit. Die Odysseesäle traten noch einmal aus dem langjährigen Schatten der Nichtbeachtung. Teile von ihnen wurden bezugsfähig ausgestattet und im Rahmen einer musealen Präsentation der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Grund war eine Schenkung der Witwe des Architekten Max Littmann. Sie überließ dem Münchner Theatermuseum den Nachlass ihres 1931 verstorbenen Mannes, der zu Lebzeiten zahlreiche Theaterbauten in München und andernorts errichtet hatte.<sup>383</sup> Vor diesem Hintergrund teilte das Bauamt der Verwaltung des ehemaligen Kronguts der Schlösserverwaltung am 17. Juni 1932 mit:

„Diese Gegenstände sollen, mit Zustimmung des Kultusministeriums, 2 Räumen der Odysseesäle eine würdige Aufstellung finden und im Rahmen des dort untergebrachten Teiles des Theatermuseums der allgemeinen Besichtigung zugänglich gemacht werden. Zu diesem Zwecke bedürfen aber die in Frage kommenden Räume, die bis jetzt unvollendet waren, noch des Ausbaues, bzw. der Instandsetzung. So müssen die rohen Backsteinwände des Vorraumes verputzt und dessen Boden mit einem Plattenbelag versehen werden. Im anschließenden Säulensaal ist die Herstellung eines monumentalen Plattenpflasters, sowie die Instandsetzung und Ergänzung des Stuckmarmors der Wände und Säulen notwendig. Ferner sind die Wände des Vorraums und jene der gegen den Apothekenhof zu liegenden Räume zu tünchen. Da ein Teil der Modelle künstlicher Beleuchtung bedarf, ist ferner die Herstellung elektrischer Anschlussleitungen, die unauffällig zu einzelnen in Sockelhöhe liegenden Steckdosen geführt werden, im Vorraum, in 2 Sälen und in den hofseitig gelegenen Räumen erforderlich.“<sup>384</sup>

---

<sup>381</sup> Vgl. das Schreiben der Verwaltung des ehemaligen Kronguts an das Bayerische Staatsministerium der Finanzen vom 18. April 1928, in: BayHStA, MF 71481.

<sup>382</sup> „Unverbindliche Vorbesprechungen mit der Verwaltung des ehemaligen Kronguts haben ergeben, daß die sogenannten Odysseussäle der Residenz frei gemacht und bei Durchführung der erforderlichen Baumaßnahmen für den Zweck geeignet hergerichtet werden könnten. Dabei wäre davon auszugehen, daß der museale Teil des Institutes in die Residenz verlegt würde, während der wissenschaftlichen Aufgaben dienende Teil [...] an der Königinstraße verbleiben würde.“ Schreiben des Bayerischen Staatsministeriums für Unterricht und Kultus an das Bayerische Staatsministerium für Finanzen vom 27. Februar 1928, in: BayHStA, MF 71481.

<sup>383</sup> Vgl. den Katalog der Theaterbauten und Theaterprojekte Max Littmanns in: Schaul 1987, S. 126-161.

<sup>384</sup> BSV, Residenz München. Bauwesen, Akt II, 1930-1948. Fach 323, Nr. 2, Reponierte Registratur Fach 241, Akt Nr. 4. Bauamt der Verwaltung des ehem. Kronguts an die Schlösserverwaltung vom 17. Juni 1932.

Die Durchführung der geschilderten Umbaumaßnahmen, deren Kosten in Höhe von 5500 Reichsmark Frau Littmann trug, wurde schon im Sommer 1932 intern vermeldet.<sup>385</sup> Das Theatrum hatte sich die Räume nach den Anforderungen der Zeit und dem neuesten Stand der Technik herrichten lassen. Wo die Wandbilder die Präsentation der Ausstellungsstücke störten, wurden diese wie bereits an früherer Stelle erwähnt mit einer Stoffbespannung (Abb.10) oder auch mit einem gerafften Vorhang verdeckt (Abb.58). Am 31. September 1932 feierte man die Eröffnung der Ausstellung.<sup>386</sup> Während Teile der Odysseesäle fortan dem Theatrum dienten, blieben die restlichen Räume weiterhin Depots.<sup>387</sup> Jedoch meldete das Theatrum bereits in den Folgejahren gestiegenen Raumbedarf an, so dass es noch einmal zu einer Erweiterung der Ausstellungsfläche im Erdgeschoss des Festsaalbaus kam.<sup>388</sup> Als das Theatrum am 24. Juni 1935 sein 25jähriges Bestehen feierte, wurden insgesamt neun Räume im Festsaalbau museal genutzt.<sup>389</sup> Zuletzt waren es zehn Räume, die die Entwicklung der Bühnenkunst in den mitteleuropäischen Ländern zeigten (Abb.59 und 60).<sup>390</sup> Besichtigt werden konnte die Ausstellung an zwei Tagen die Woche und feiertags.<sup>391</sup>

Tatsächlich wurden also Teile der Odysseesäle in den 1930er Jahren noch einmal vollendet und für Publikum geöffnet.<sup>392</sup> Doch waren sie Ausstellungsfläche für Exponate und nicht alleinige Attraktion, wie Ludwig I. es sich seinerzeit gewünscht hatte. Zu Kriegsbeginn musste das Theatrum einen Teil seiner Räumlichkeiten in der Residenz für die Wehrmacht räumen.<sup>393</sup>

---

<sup>385</sup> BSV, Residenz München. Bauwesen, Akt II, 1930-1948. Fach 323, Nr. 2, Reponierte Registratur Fach 241, Akt Nr. 4. Bauamt der Verwaltung des ehem. Kronguts an die Schlösserverwaltung vom 28. Juli 1932.

<sup>386</sup> Angelaeas 1993, S. 88. Günter Schöne, der Leiter des Theatrum nach dem Zweiten Weltkrieg, übergab 1953 in einer Schrift zum Wiederaufbau die Nutzung ab 1932 und gab an, dass die Odysseesäle erst 1935 der Öffentlichkeit übergeben worden wären. Vgl. Schöne 1953, S. 11.

<sup>387</sup> BSV, Residenz München. Bauwesen, Akt II, 1930-1948. Fach 323, Nr. 2, Reponierte Registratur Fach 241, Akt Nr. 4. Verwaltung der Residenz München an die Schlösserverwaltung vom 12. August 1932.

<sup>388</sup> Ebd., Theatrum (Clara-Ziegler-Stiftung) an die Schlösserverwaltung vom 30. März 1935 sowie Verwaltung der Residenz München an die Schlösserverwaltung vom 7. März 1935.

<sup>389</sup> Zur Situation 1935 vgl. Rapp 1935.

<sup>390</sup> Angelaeas 1993, S. 95. Dort auch eine Zusammenfassung des Ausstellungsverlaufs.

<sup>391</sup> Die Öffnungszeiten waren an Sonn- und Feiertagen von 10 bis 13 Uhr und Mittwochs von 15 bis 17 Uhr. Vgl. Einladung für die 25 Jahr-Feier des Theatrum der Clara Ziegler-Stiftung in München am 24. Juni 1935, in: BayHStA, MF 71481.

<sup>392</sup> Ob alle sechs Odysseesäle für die Ausstellung des Theatrum verwendet wurden, ist nicht zu benennen. Einen Führer durch die Ausstellung hat es nie gegeben (Angelaeas 1993, S. 89). Gesichert sind so nur die fotografisch dokumentierten Säle, nämlich die Säle eins bis fünf.

<sup>393</sup> Im Zuge des „Führerauftrages für Farbaufnahmen von Decken- und Wandmalereien in historischen Baudenkmälern Grossdeutschlands“, für den das Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda am

Erst nach wiederholten Mahnungen beteiligte sich das Luftgaukommando VII an der Miete und gewährte einen Ausgleich für den Ausfall von Eintrittsgeldern.<sup>394</sup>

Erwähnung verdient in diesem Kontext ferner die in Akten nachweisbare Absicht Rudolf Esterers, ab 1924 leitender Architekt bei der Schlösserverwaltung, den Thronsaal im Obergeschoss des Festsaalbaus intensiver und saisonal unabhängig als Konzert- und Veranstaltungssaal zu erschließen. Spätestens seit 1936 schwebte ihm vor, zum Thronsaal eine Zugangstreppe einzubauen.<sup>395</sup> Esterer wäre demnach bereit gewesen, einschneidend in die Substanz des Festsaalbaus einzugreifen und diesen umzugestalten. Schon der Treppe wegen hätten nicht nur die Kaisersäle, sondern auch Teile der sich darunter befindlichen Odysseesäle weichen müssen, von dem Platzbedarf für zusätzlich notwendige sanitäre Einrichtungen und Garderobenräume ganz zu schweigen. Noch aber verhinderte die Belegung durch das Theatermuseum eine Umgestaltung des Festsaalbaus, wobei Esterer im Februar 1939 bereits bekannt war, dass dieses in absehbarer Zeit in ein neues Domizil ziehen sollte.<sup>396</sup> Adolf Hitler befürwortete einen Neubau.<sup>397</sup> Dann aber kam der Kriegsbeginn.

Während des Zweiten Weltkrieges trafen mehrere Angriffe alliierter Flugzeuge die Münchner Residenz hart, vor allem der Angriff in der Nacht vom 24. auf den 25. April 1944.<sup>398</sup> Fotografien aus den unmittelbaren Nachkriegsjahren vermitteln einen Eindruck vom Ausmaß der Zerstörung

---

2. Dezember 1943 Richtlinien erließ (vgl. Fuhrmeister 2006, Anhang, Dokument 8, S. 254ff.), wurden die Münchner Odysseesäle nicht fotografisch erfasst. Vgl. <http://www.zi.fotothek.org/> (19. März 2008).

<sup>394</sup> Vgl. das Schreiben der Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen an das Bayerische Staatsministerium der Finanzen vom 25. Juni 1940 und für die Ausgleichszahlungen das Schreiben der Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen an das Bayerische Staatsministerium der Finanzen vom 8. August 1940, beide in: BayHStA, MF 71481.

<sup>395</sup> Siehe Erichsen 2010, S. 166.

<sup>396</sup> BSV, Residenz München. Bauwesen, Akt II, 1930-1948. Fach 323, Nr. 2, Reponierte Registratur Fach 241, Akt Nr. 4. Schreiben des Bauamtes an das Bayerische Staatsministerium der Finanzen vom 23. Februar 1939.

<sup>397</sup> Hitler sorgte sich 1939 sogar bereits um die Ausstattung des neuen Museums: „Die auf der Internationalen Ausstellung im Jahre 1937 in Paris im Deutschen Haus verwendeten 10 großen Ausstellungsvitrinen sind nach einer Weisung des Führers für das zu errichtende Deutsche Theatermuseum zu sichern. Diese Vitrinen können zu dem ausserordentlich günstigen Preis von 4000 RM gekauft werden. Die Fracht- und Transportkosten werden auf etwa 1000 RM kommen. Herr Staatsminister Wagner wünscht, dass die Vitrinen für das Theatermuseum der Klara Ziegler-Stiftung in München gekauft werden.“ Schreiben des Bayerischen Staatsministeriums für Unterricht und Kultus an das Bayerische Staatsministerium der Finanzen vom 16. Mai 1939. Die Vitrinen wurden nach Kriegsbeginn tatsächlich angekauft. Vgl. das Schreiben des Bayerischen Staatsministeriums für Unterricht und Kultus an den Regierungspräsidenten in München vom 2. Januar 1940. Beide Schreiben in: BayHStA, MF 71481.

<sup>398</sup> Vgl. Beseler / Gotschow 1988, S. 1387.

des Erdgeschosses im Festsaalbau (Abb.61). Sprengbomben hatten die Dächer durchbrochen und so den Weg geebnet für Brandbomben, die ihre destruktive Wirkung im Inneren voll entfaltet und auch die geraden Zwischendecken nicht verschont hatten. Angesichts dieser Zerstörung ist es ein müßiges Unterfangen, sich zu fragen, ob die von Ludwig I. für die Odysseesäle so sehr gewünschten gewölbten Decken dem Inferno standgehalten hätten. Zieht man als Vergleich die gewölbten Nibelungensäle im Königsbau heran, muss man diese Frage wohl bejahen.

Beim Wiederaufbau der Münchner Residenz nach dem Krieg nahm der zwischenzeitlich zum Präsidenten der Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen aufgestiegene Rudolf Esterer einen entscheidenden Part ein. Seine Geringschätzung der überkommenen Gestalt des Festsaalbaus und seine einschneidenden Pläne mit diesem sind eben zur Sprache gekommen. Es erstaunt demnach nicht, dass Esterer die Stunde Null nutzte, um Tabula rasa zu machen und den Festsaalbau neu zu strukturieren.

An der Stelle der früheren Odysseesäle befinden sich seither Versorgungsräume für den neu errichteten, als Konzert- und Veranstaltungssaal verwendeten Herkulesaal sowie Räumlichkeiten der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Die Staatssammlung ägyptischer Kunst bezog nach dem Krieg schließlich doch noch im Nordtrakt der Münchner Residenz Quartier. In naher Zukunft steht mit ihrem Umzug in einen Neubau im Münchner Kunstareal das Konzept der Nutzung weiter Teile des Residenztraktes am Hofgarten erneut zur Disposition.

## **8. Rezeptionsgeschichte**

Wie viele Personen die Odysseesäle in München besichtigt haben, solange die Möglichkeit dazu bestand, ist letztlich nicht zu eruieren. Noch mehr gilt dies für die Frage, wie viele von ihnen ihre Eindrücke und ihre Meinung über die Säle zu Papier gebracht und veröffentlicht haben. Notgedrungen kann beim Vorhaben, die Rezeptionsgeschichte zu skizzieren, stets nur eine Auswahl an Stimmen Berücksichtigung finden. Die folgenden Rezensionen decken nahezu die gesamte Zeitspanne zwischen dem Arbeitsbeginn in den Räumen und deren Zerstörung im Zweiten Weltkrieg ab.

Leo von Klenzes Urteil über die Odysseesäle in Schorns Kunstblatt ist bereits ausführlich zitiert worden. Klenzes Aufsatz voller Lob setzte einen Paukenschlag am Anbeginn der

Rezeptionsgeschichte, der die Zeitgenossen aufhorchen ließ. Julius Schnorr von Carolsfeld konnte am wenigsten davon ungerührt bleiben, schließlich arbeitete er gleichzeitig nur ein Stockwerk über Hiltensperger an den Kaisersälen, zwar an einem ganz anderen Thema, aber doch in einer nachvollziehbaren Konkurrenzsituation. In seinem Tagebuch schilderte er, wie er, durch Klenzes apodiktische Verherrlichung neugierig geworden, sogleich Hiltensperger im Erdgeschoss einen Besuch abstattete. Beruhigt resümierte Schnorr nach dieser Visite:

„Das „vollendete Muster“ für antike Darstellungen, das nach jenem Aufsatz alles hinter sich lassen soll, was bisher in diesem Bereiche ausgeführt worden ist, will mir nicht so ganz einleuchten, und mein „halbbarbarischer“ Geschmack findet noch immer mehr Befriedigung in der Anschauung der „eigentümlichen“ Darstellungen eines CORNELIUS etc. als in der Betrachtung dieser faden, weder gut gedachten noch gut gezeichneten oder gut gemalten Tapetenmuster. HILTENSPERGER scheint mir selbst seiner Sache nicht so gewiß, wie es der Herr Geheimrat, nach jenen Trompetenstößen zu urteilen, sein mag.“<sup>399</sup>

1845 unternahm Franz Kugler eine Kunstreise durch Deutschland. Während seiner Station in München besah er sich auch die Odysseesäle, von denen zu diesem Zeitpunkt die ersten beiden fertig gestellt waren. Wie auch die anderen Räumlichkeiten im Festsaalbau erschienen sie ihm nicht sonderlich erfreulich:

„Die Compositionen sind, dem Gedichte allerdings sehr wohl entsprechend, in einer halb idyllisch landschaftlichen Weise gefasst, aber nicht mit recht naiver Frische durchgeführt. Es ist viel Herkömmliches darin, und unter diesem sogar das Beste. Der Ausführung fehlt es ebenfalls an wahrer innerer Kraft und Frische; es sind mehr oder weniger glänzende Dekorationen, zum Theil in süßen Tönen, die an die Zeit der Angelika Kauffmann erinnern.“<sup>400</sup>

Angelika Kauffmann hatte in ihrer Schaffenszeit immer wieder Episoden aus homerischen Werken gemalt.<sup>401</sup> Die Assoziation Kuglers ist nicht ganz unverständlich, wenn man beispielsweise ihr 1772 entstandenes Werk „Penelope von Eurykleia geweckt“ (Abb.62) mit dem ähnlichen, nur demgegenüber seitenverkehrten Bild „Penelops Traum. Hera tröstet sie in Gestalt ihrer Amme“ (Abb.63) im Münchner Odyssee-Zyklus in Bezug setzt, wobei Kuglers Hauptargument für den Vergleich, die süßen Töne in der Farbigkeit, nicht mehr nachvollzogen werden kann.

---

<sup>399</sup> Schnorr von Carolsfeld 1909, S. 141f.

<sup>400</sup> Kugler 1854, S. 546f.

<sup>401</sup> Baumgärtel 1998, S. 27.



In seiner „Geschichte der Münchener Kunst im neunzehnten Jahrhundert“ ließ Friedrich Pecht keine Gelegenheit aus, Schwanthalers Werke zu diskreditieren, die er als stümperhaft bezeichnete.<sup>402</sup> Von Polemik geprägt ist auch seine Kritik an den Odysseesälen, wobei er vor allem die dort praktizierte Trennung zwischen Ideengeber und Ausführendem monierte:

„Ja, es fiel weder dem König, noch seinem Architekten ein, zu welchen Greueln sie Veranlassung gaben, wenn sie, nicht zufrieden mit der Dutzendware von Skulpturen Schwanthalers, demselben auch noch die Entwürfe zu zahlreichen Bildern [...] machen und von anderen noch stümperhafter ausführen ließen, als er sie schon komponiert hatte. Darin leistet speziell die nach seinen Skizzen von Hiltensperger in den Parterresälen des Festsaalgebäudes ausgeführte Odyssee das Äußerste und zeigt in der widerwärtigsten Weise, wie tief man bei dieser fabrikmäßigen Art von Teilung der Arbeit bald herabkam.“<sup>403</sup>

Irgendwann in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wurden die Räume der Öffentlichkeit entzogen. Pechts Einschätzung von 1888 setzt hierfür insofern keinen terminus post quem, weil seine Inaugenscheinnahme der Odysseesäle durchaus schon länger zurückliegen konnte. Die Erwähnung der Odysseesäle in einem „Bautechnischen Führer durch München“, der anlässlich der in der Stadt veranstalteten zweiten General-Versammlung des Verbandes Deutscher Architekten- und Ingenieur-Vereine ausgegeben wurde, spricht schon eher dafür, dass zu diesem Zeitpunkt, 1876, die Räumlichkeiten den anreisenden Tagungsteilnehmern noch zugänglich waren. Sofern sie dazu nach der Lektüre des Führers noch Interesse hatten. Zum Nordtrakt der Residenz hieß es nämlich:

„Das Erdgeschoss bietet ausser dem schon erwähnte Kaiserstiegenhaus wenig Bemerkenswerthes; auch die Odysseussäle mit Gemälden von Hiltensperger nach Schwanthaler’schen Entwürfen vermögen keine höheren Ansprüche zu begründen.“<sup>404</sup>

Die Nutzung der Odysseesäle als Abstellkammern spricht Bände, wie tief die Wertschätzung ihrer Darstellungen am Ende des 19. Jahrhunderts gesunken war. Diese Geringschätzung kulminierte in dem erwähnten Plan Rudolf Esterers, der bereit und willens war, die Kaisersäle sowie die Räume unter ihnen – also weite Teile der Odysseesäle – zugunsten eines neuen Treppenhauses rücksichtslos zu opfern. Ein Plan, der wohlgemerkt erwogen wurde, bevor seine baldige Aktualität infolge der Kriegszerstörungen in irgendeiner Weise absehbar war.

---

<sup>402</sup> Vgl. Pecht 1888, S. 122-126.

<sup>403</sup> Ebd., S. 125f.

<sup>404</sup> Reber 1876, S. 265.

Man möchte meinen, die dargebrachten Rezensionen seien auf ihren negativen Tenor hin selektiert worden, doch der Schein trügt. In der Tat dominierten negative Kritik und im besten Falle Unverständnis die Sicht auf die Münchner Odysseesäle. Die vorangegangenen Kapitel haben aufgezeigt, dass deren Ausführung in für sie ungünstige Wandlungen und Prozesse fiel. Anhand der angeführten Meinungsäußerungen der Betrachter und Entscheidungsträger ist dies abzulesen.

Den echt homerisch empfundenen Geist sah in den Münchner Odysseebildern nach Klenze niemand mehr. Das, was Klenze so lobenswert erschienen war, die edle Würde und unvergleichliche Schönheit der Figuren oder die so innige und spurlose Verschmelzung von Schwanthalers und Hiltenspergers Schaffenskraft zu einem Kunstwerk, war genau das, was andere Betrachter vermissten oder als missglückt ansahen. Klassizistische Deutungsnormen besaßen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts keine bestimmende Wirkungskraft mehr. Der einstige Schlüssel zum Verständnis der Odysseesäle war verloren gegangen. Hinzu kam, dass Hiltenspergers Bemühung, die Klassizität der Schwanthaler'schen Entwürfe zu mildern, nicht positiv aufgenommen und seinen Ausführungen generell wenig künstlerischer Wert zugebilligt wurde.

## **9. Friedrich Preller d.Ä., seine Odysseefresken in Weimar und ihr Ausgang in München**

1858 beging München sein 700jähriges Stadtjubiläum. Die Akademie der bildenden Künste feierte im selben Jahr ihr 50jähriges Bestehen. Aus diesem Anlass wurde eine große Kunstausstellung veranstaltet, die im Glaspalast nahe des Karlsplatzes stattfand. Sie zeigte Werke deutscher Künstler des 19. Jahrhunderts und ließ München in diesem Jahr für Besucher noch attraktiver erscheinen als sonst.<sup>405</sup>

Anfang September traf aus Nürnberg kommend der Weimarer Großherzog Carl-Alexander von Sachsen-Weimar in München ein.<sup>406</sup> Die Stadt an der Isar war für den Großherzog Zwischenstation auf einer Reise nach Tirol. Eine gute Woche verbrachte der Enkel jenes Großherzogs, welcher einst Goethe nach Weimar gerufen hatte, in München. Die Stadt faszinierte ihn auf seltsame Art und Weise:

---

<sup>405</sup> Zur Ausstellung siehe Große 1859.

<sup>406</sup> Weiterführend zu Carl Alexander von Sachsen-Weimar siehe Lucke 1999.

„Wie die Villa Adriana, so kommt mir München vor: wie ein Album der Reisen des Königs. Wenn man diese Stadt mit Nürnberg vergleicht, so springt es in die Augen: die ganze Kunst Nürnbergs ist eine natürliche Blume der Zeit und des Bodens – hier staunen wir befremdet fremde Treibhausblumen an.“<sup>407</sup>

Kein Tag verging, an dem er nicht die Münchner Sehenswürdigkeiten besuchte oder ins Umland hinausfuhr. Mehrmals besichtigte er auch die Große Deutsche Kunstausstellung im Glaspalast. Besonders hatte es ihm das Werk „Das Märchen von den sieben Raben“ von Moritz von Schwind angetan, das Carl-Alexander direkt von der Wand weg erwarb.<sup>408</sup> Seine Aufmerksamkeit erregten jedoch auch 14 Kartons, auf denen Friedrich Preller d.Ä. Szenen aus der Odyssee zeigte.<sup>409</sup> Es handelte sich um jenen Künstler, der Jahrzehnte zuvor für den Musikverleger Härtel in dessen Leipziger Haus das Homer-Zimmer gestaltet hatte.<sup>410</sup> Da dieser Odysseesaal in den 1850er Jahren zu verkommen drohte, fertigte Preller gemeinsam mit seinem Sohn Kopien der Wandbilder an.<sup>411</sup> Diese konservatorische Maßnahme setzte eine neuerliche Beschäftigung des Künstlers mit der Odysseethematik in Gang.<sup>412</sup> In der Folgezeit führte Friedrich Preller d.Ä. neue Entwürfe aus, welche er dann nicht nur in München präsentierte. Dort wurden die Kartons sehr bewundert und mit einem Preis der Ausstellungsjury ausgezeichnet. Großherzog Carl-Alexander von Sachsen-Weimar instruierte Wilhelm Diez, der für die Aufstellung der Bilder verantwortlich war, Prellers Kartons vorteilhafter zu hängen.<sup>413</sup> Ferner nahm er Kontakt zu dem ebenfalls in München weilenden Künstler auf.<sup>414</sup> Man kannte sich aus Weimar, wo Preller zurückgezogen lebte.<sup>415</sup>

Noch in der bayerischen Residenzstadt entschied sich der Großherzog dafür, Preller zu Hause in Weimar die Möglichkeit zu bieten, die Odysseeszenen als Wandbilder auszuführen. Erst im Laufe der folgenden Jahre wurde jedoch konkret, an welchem Ort dies geschehen sollte. Carl-Alexander ließ in Weimar ein Museumsgebäude errichten, in dem Prellers Bildern ein eigener Saal eingeräumt wurde. Friedrich Preller d.Ä. führte die Odysseedarstellungen in seinem Atelier auf

---

<sup>407</sup> Sachsen-Weimar-Eisenach 1933, S. 15.

<sup>408</sup> Ebd., S. 18.

<sup>409</sup> Vgl. Katalog München 1858, Ausstellungsnummern 1186-1199, S. 49.

<sup>410</sup> Siehe Kapitel 3.4.

<sup>411</sup> Weinrautner 1997, S. 68.

<sup>412</sup> Es ist demnach nicht korrekt, dass Preller die Beschäftigung mit dem Thema ohne ersichtlichen Anlass wieder aufgegriffen hätte, wie Schulze schreibt. Vgl. Schulze 1984, S. 122.

<sup>413</sup> Sachsen-Weimar-Eisenach 1933, S. 20.

<sup>414</sup> Zu Prellers Aufenthalt in München siehe die Tagebucheinträge seines ihn begleitenden Sohnes Friedrich Preller d.J. Preller 1904, S. 41-44.

<sup>415</sup> Weinrautner 1997, S. 63.

Kalkplatten in enkaustischer Malweise aus. Nach Fertigstellung des Gebäudes wurden sie dort 1868 in die Wände eingelassen.<sup>416</sup>

Prellers Odysseebilder für Weimar waren wie die für Leipzig keine Historienmalerei, sondern heroische Landschaften in der Tradition Joseph Anton Kochs und Johann Christian Reinharts, in die eingebettet sich Szenen der Abenteuer der Odysseus abspielten (Abb.64). Preller selbst betonte den Hauptcharakter seines Werkes als Landschaftszyklus explizit und sah sich – nicht ganz zu Recht, wenn man an Carl Rottmanns deutlich früher geschaffene Münchner Zyklen italienischer und griechischer Landschaften denkt – als Pionier auf diesem Gebiet. Der Auftraggeber Carl Alexander von Sachsen-Weimar hatte noch in seinen Münchner Tagebucheinträgen niedergelegt, was er von der Darstellung antiker Stoffe in seiner Zeit erwartete:

„Die Kunst der Antike, sie ist der Erde entschwabt. Nie wird sie wieder erreicht und geschaffen. – Etwas gleich Schönes kann erschaffen werden, doch in anderer Form. Die Nachschaffung der Antike bleibt eben nach, und wäre sie auch von des größten Meisters Hand.“<sup>417</sup>

Diese Gedanken, entsprungen bei einem Gang durch die Glyptothek, stehen weit von Klenzes Vorstellung, dass die Künstler der Neuzeit die Kunst der Antike verstehen und im Verstehen ihres Geistes neu schaffen könnten. Die Menschen der Gründerzeit nahmen Prellers Zyklus begeistert auf, weil er ihnen ihr humanistisches Bildungswissen veranschaulichte.<sup>418</sup> Der Künstler musste einige Bilder für private Auftraggeber wiederholen, unter anderem für den Münchner Kunstsammler Adolf Friedrich Graf Schack.<sup>419</sup> Als Illustrationen einer Prachtausgabe der Voss'schen Übersetzung der Odyssee, die 1872 in Leipzig publiziert wurde, gelangten Prellers Motive in viele Haushalte und in den Gedächtnisschatz des humanistisch gebildeten Bürgertums.<sup>420</sup> Mitte des 20. Jahrhunderts räumte der Kunsthistoriker Hans Tintelnot ein, dass Prellers Odysseelandschaften „unser Bild der antiken Sage lange bestimmt haben.“<sup>421</sup>

---

<sup>416</sup> Weinrautner 1997, S. 82.

<sup>417</sup> Sachsen-Weimar-Eisenach 1933, S. 28.

<sup>418</sup> Büttner 2006, S. 205.

<sup>419</sup> Schack ließ sich zwei Bilder aus dem Odyssee-Zyklus von Friedrich Preller d.Ä. nachmalen, nämlich „Leukothea“ (Schack-Galerie-Nr. 11543) und „Odysseus nimmt Abschied von Kalypso“ (Schack-Galerie-Nr. 11545). Siehe Schack-Galerie 1969, Bd. 1, S. 287-295 sowie Bd. 2, Abb. 77 und 78.

<sup>420</sup> Siehe Krueger 1971, S. 93-102.

<sup>421</sup> Tintelnot 1959, S. 323.

In Anbetracht des Ausgangs dieser Erfolgsgeschichte im Herbst 1858 in München stellt sich schließlich die spannende Frage, ob der Weimarer Großherzog auch die Münchner Odysseesäle besichtigt hat. Die Antwort gibt ein Eintrag vom 5. September 1858 in seinem Reisetagebuch:

„Dieser Morgen war wie ein Wirbelwind, und erregt und abgespannt zugleich ging ich mit Kalckreuth, Schlicht und Arnswald in das Königliche Schloß, um die Zimmer zu sehen, die man die Odyssee genannt hat.“<sup>422</sup>

Sein Urteil über die Münchner Wandbilder fiel deutlich aus: „[...] sie sind schlecht.“<sup>423</sup>

Tags zuvor hatte Carl-Alexander dem resignierten König Ludwig I. einen Besuch abgestattet. Das Wittelsbacher Palais, der Wohnsitz Ludwigs nach seiner Abdankung, erschien dem Großherzog von außen hässlich und erinnerte ihn im Inneren an einen Bahnhof.<sup>424</sup> Die beiden aßen gemeinsam zu Mittag und der alte Auftraggeber eines Odyssee-Zyklus unterhielt den neuen Auftraggeber eines Odyssee-Zyklus mit allerhand Anekdoten von Carl-Alexanders Großvater, was den Großherzog nach eigenem Bekunden amüsierte.<sup>425</sup>

Ob die beiden auch über die Münchner Odysseesäle sprachen, die Carl Alexander am nächsten Tag besichtigte, ist nicht überliefert. Für Gäste wie den Weimarer Großherzog hatte Ludwig die Münchner Odysseesäle einmal gedacht gehabt. So waren sie 1858 aber immer noch nicht vollendet und Carl-Alexander logierte im Hotel Vier Jahreszeiten.<sup>426</sup> Grund genug, wegen seines Odyssee-Zyklus in der Münchner Residenz wehmütig zu werden, hatte Ludwig in jedem Fall nicht nur bei dieser Gelegenheit.

---

<sup>422</sup> Sachsen-Weimar-Eisenach 1933, S. 29.

<sup>423</sup> Ebd.

<sup>424</sup> Sachsen-Weimar-Eisenach 1933, S. 28.

<sup>425</sup> Ebd.

<sup>426</sup> Ebd., S. 14.

## 10. Zusammenfassung

Das Vorhaben, einen epischen Stoff von Homer in der Münchner Residenz künstlerisch zur Darstellung bringen zu lassen, ist bereits in der Kronprinzenzeit König Ludwigs I. von Bayern nachzuweisen. Die früheste schriftliche Belegstelle dafür datiert von 1818. Ein in diesem Zusammenhang zuerst angedachter Relieffries durch Bertel Thorvaldsen wurde aber ebenso wenig realisiert wie ein danach vom König favorisierter Wandgemäldezyklus durch Julius Schnorr von Carolsfeld für den Königsbau. Das letztlich daraufhin konkretisierte Projekt, die Odyssee Homers als monumentale Wandbilder ausführen zu lassen, gab König Ludwig I. jedoch auch nach Errichtung des Königsbaus nicht auf. Die Idee fand schließlich Berücksichtigung bei der Planung des Festsaalbaus. Die Dekoration der sechs aufeinander folgenden, jedoch nicht alle gleich großen Räume im Erdgeschoss rekurrierte eklektizistisch auf einen antiken Formenschatz, nicht aber auf original antike Vorbilder wie zum Beispiel aus Pompeji.

Für die Entwürfe der Bilder dieses Zyklus wählte König Ludwig I. mit Zustimmung Leo von Klenzes 1832 den Künstler Ludwig Michael Schwanthaler aus. Beide sahen in ihm den geeigneten Mann für den zugrunde liegenden antiken Stoff. Schwanthaler war bereits in jungen Jahren vom König nach Rom geschickt worden, um den Stil und die Ruhe der antiken Künstler zu studieren und dereinst für Aufträge wie den Odyssee-Zyklus einsetzbar zu sein. Er schuf nun in Erfüllung der Vorstellungen seines königlichen Auftraggebers und unter Einhaltung des passenden Modus Entwürfe nach der Odyssee in einem antikisierenden Stil, wobei er seine bildhauerische Herangehensweise dabei nicht verleugnen konnte. In Schwanthaler erwuchs im Laufe der Zeit eine Unlust an dem so stark von Stoff und Auftraggeber geprägten Projekt. Sie ist aber nicht bereits für den Anbeginn der Arbeiten nachzuweisen.

Mit seiner Vorgabe, dass auf jeder Wand nur ein Gesang darzustellen ist und dies in genau jener Abfolge wie die Gesänge im Epos geordnet sind, zeigte der König Schwanthaler noch mehr als mit der gewünschten Klassizität deutliche Grenzen in seiner künstlerischen Freiheit auf. Eine Konzipierung des Zyklus nach den Prinzipien der epischen Malerei, die zur damaligen Zeit in München durch Peter Cornelius Anwendung fand und von Schwanthaler anfänglich in Skizzen erprobt wurde, war damit ausgeschlossen. Obwohl ihn Schwanthaler von einer besseren Lösung überzeugt hatte, wollte der König aus Stolz von seiner einmal getroffenen Entscheidung nicht mehr abweichen. So entstand ein Zyklus, der in der Reihenfolge seiner Darstellungen exakt derjenigen der Gesänge im Epos folgte. Der Münchner Odyssee-Zyklus kann somit, wie

herausgearbeitet wurde, nach unserem heutigen Begriffsverständnis als eine Illustration der Odyssee Homers im wandfüllenden Format bezeichnet und charakterisiert werden.

Eine Herausforderung wie sie Ludwig Michael Schwanthaler von König Ludwig I. gestellt wurde, hatte es vorher so noch nicht gegeben, obwohl wie geschildert das Interesse der bildenden Kunst an Homer und seinen Epen im 18. und frühen 19. Jahrhundert merklich zugenommen hatte. Die Motivationen dafür und die Darstellungsweisen konnten hierbei stark variieren. Bei Ludwig I. war das Movens zu den Odysseesälen, die als Schauräume öffentlich zugänglich sein sollten, die Erziehung und Bildung des Volkes durch die Kunst. Die Ausführungen zum historischen Kontext, in den hinein Schwanthaler seinen Odyssee-Zyklus schuf, haben jedoch deutlich werden lassen, dass dieses Umfeld dem Verständnis und der Akzeptanz des Zyklus nicht förderlich war.

Die extensive Kunstpolitik Ludwigs I. mit ihrem didaktischen Impetus geriet zunehmend ins Kreuzfeuer der Kritik, weil das Volk mündiger wurde und andere Ansprüche an Kunst und Künstler stellte. Ein von seinem Auftraggeber so dominant beeinflusstes Werk erschien den kunstinteressierten Zeitgenossen weder freie Kunst noch genuiner Ausdruck eines künstlerischen Subjektes zu sein. Auch gereichte der sich herausbildende Begriff des Originals mit seiner Forderung nach Einheit von entwerfendem und ausführendem Künstler dem arbeitsteilig entstandenen Münchner Odyssee-Zyklus zum Nachteil. Der im Zuge der Thronbesteigung von König Otto nochmals neu entfachte Philhellenismus in München kühlte sich angesichts der ernüchternden Ereignisse in Griechenland rasch wieder ab. Der erstarkende Historismus und der sich verändernde Blick auf die Vergangenheit förderte in der bildenden Kunst, ebenso was die Aufträge des Hofes betraf, die Historienmalerei, nicht aber die Darstellungen mythologischer Dichtungen. Für die Odyssee bedeutete dieser Zeitgeist, dass an sie eine historische Lesart herangetragen, ihr eine vormals wenig beachtete Historizität impliziert wurde. Schwanthalers Werk betonte allerdings nicht die Geschichtlichkeit oder die Topographie, sondern die dichterische Komposition des Epos. All das zeigt auf, wie problematisch, ja geradezu widrig der historische Kontext für den Odyssee-Zyklus Schwanthalers gewesen ist.

Anhand verschiedener Quellengattungen konnte der Fortgang und die Abfolge der Tätigkeit von Georg Hiltensperger in den Odysseesälen erfreulich detailliert rekonstruiert werden. Es konnte der Beweis geführt werden, dass Hiltensperger die Arbeit an den Wandbildern 1862 vorläufig und 1865 endgültig beendete. Noch für die früheste Anfangszeit seiner Tätigkeit in den Odysseesälen ist belegt, dass er eine von Friedrich Knirrim entwickelten Maltechnik anwendete. Spätere Berichte über mögliche Modifikationen oder einen Wechsel der Maltechnik sind nicht bekannt.

Der Fund des Fotoalbums mit allen ausgeführten Wandbildern ermöglichte eine Gegenüberstellung von Hiltenspergers Werk und Schwanthalers Vorlagen, wenn auch in einem geboten knapp gehaltenen Rahmen. Obwohl sie sich mühten, die klassische Strenge der Entwürfe Schwanthalers zu mildern und ihre bildhauerische Auffassung gerade in den letzten Motiven in neue, adäquatere Kompositionen zu transferieren, vermochten die Ausführungen Hiltenspergers das Publikum nicht zu überzeugen. Dies brachten die Stimmen und Meinungen über die Odysseesäle im Kapitel zur Rezeptionsgeschichte zum Ausdruck.

Auch die langjährige Nutzung der Odysseesäle als Abstellkammern spricht Bände über deren damalige Wertschätzung. Erst Ende der 1920er Jahre ereignete sich noch einmal Neues mit den Räumlichkeiten im Erdgeschoss des Festsaalbaus. Die Nutzung der Odysseesäle durch das Theatermuseum und ihre Öffnung für das Publikum ab 1932 konnte für die Kunstgeschichte erstmals erschlossen und nachgezeichnet werden. Aus dieser Zeit rühren auch die einzigen bekannten Fotografien, die einen Raumeindruck der Münchner Odysseesäle vermitteln. Wenn auch die Räume noch einmal zu Ehren kamen, traf dies auf die Wandbilder nicht zu. In mindestens zwei Sälen verhängte man sie mit einer Wandbespannung oder gerafftem Stoff.

Dass ungeachtet der Münchner Vorkommnisse auch in der Gründerzeit und darüber hinaus ein Odyssee-Zyklus Erfolg haben konnte, bewies Friedrich Preller d.Ä. in Weimar, doch nur, weil schon sein Auftraggeber, wie zitiert, die Kunst der Antike als unwiederbringlich verloren ansah und Preller es in diesem Sinne verstand, dem Bildungsbürgertum sein humanistisches Wissen zu veranschaulichen, ohne hierbei einem als anachronistisch empfundenen Stil nachzueifern. Es entbehrt nicht einer gewissen Tragik, dass diese Erfolgsgeschichte eines Odyssee-Zyklus ausgerechnet in der Residenzstadt König Ludwigs I. ihren Anfang nahm, wo dessen Odyssee-Zyklus gänzlich gescheitert ist.



## Verzeichnis schriftlicher Quellen

### Registratur der Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen (BSV)

Residenz München. Bauwesen, Akt I, 1887-1929. Fach 323, Nr. 2, Reponierte Registratur Fach 242, Akt Nr. 3

Residenz München. Bauwesen, Akt II, 1930-1948. Fach 323, Nr. 2, Reponierte Registratur Fach 241, Akt Nr. 4

Residenz München. Benützung von Räumen und Höfen in der Residenz München, im Marstall u.s.w. zu verschiedenen Zwecken. 1901-1933. Fach 116, Nr. 1, Reponierte Registratur Fach 131, Akt Nr. 118

### Bayerisches Hauptstaatsarchiv (BayHStA)

SchlV 1166 Malereien in den Nibelungen- u. Odysseus-Sälen 1845-1868

SchlV 1168 K. Residenz München. Festsaalbau

MF 71481 Akten des königlichen Staatsministeriums der Finanzen. Betreff: Theatermuseum (:Klara Ziegler-Stiftung:) 1922-1.5.1955

### Bayerisches Hauptstaatsarchiv, Abteilung 3: Geheimes Hausarchiv (GHA)

Nachlass König Ludwig I. II A 31 (1826-1829)

Nachlass König Ludwig I. II A 32 (1830-1838)

Nachlass König Ludwig I. C 18

Nachlass König Ludwig I. C 20 (1847-49)

Nachlass König Ludwig I. C 21 (1850-54)

Nachlass König Ludwig I. C 22 (1855-56)

Kabinetts-Kassen-Verwaltung König Ludwigs I., 89 bis 101 (1836/37-1847/48)

### Bayerische Staatsbibliothek, Abteilung für Handschriften und Alte Drucke (BSB)

Klenzeana I, Memorabilien Leo von Klenzes, 7 Bände

Klenzeana XIV, Briefe und Schriftstücke Ludwigs I.

Klenzeana XV, Briefe an Leo von Klenze

### Staatliche Graphische Sammlung, München (SGSM)

Programm zu den Zeichnungen aus der Odyssee, in: Inventar der Zeichnungen III. 21609-24396, beigegeben dem Eintrag „21647 ad 21695“

Programm der ausgeführten Wandgemälde nach Otto Geiger, in: Fotoalbum der ausgeführten Wandgemälde des Odyssee-Zyklus, Bestand Hiltensperger, ohne Inventarnummer

## Literaturverzeichnis

### **Andreae 1999**

Andreae, Bernard: Odysseus. Mythos und Erinnerung (Ausstellungskatalog Haus der Kunst München 1999/2000), Mainz 1999.

### **Angelaes 1993**

Angelaes, Babette: Das Theatrumuseum in München. Von der Gründung der Clara-Ziegler-Stiftung bis zum Ende der Ära von Günter Schöne, unveröffentlichte Magisterarbeit München 1993.

### **Anonymus 1842**

Anonymus: Das Innere des Festsaalbaues im königl. Residenzschlosse zu München, in: Allgemeine Bauzeitung 7 (1842), S. 262-267.

### **Baer 1878**

Baer, Karl Ernst von: Über die homerischen Lokalitäten in der Odyssee, herausgegeben von L. Stieda, Braunschweig 1878.

### **Baer 1999**

Baer, Karl Ernst von: Über Entwicklungsgeschichte der Thiere. Beobachtung und Reflexion. Nachdruck der Ausgaben Königsberg 1828-1888. Mit einer Einleitung herausgegeben von Olaf Breidbach, 3 Bände in 1 Band, Hildesheim u.a. 1999.

### **Bauer / Rupprecht 1989**

Bauer, Hermann / Rupprecht, Bernhard: Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland, Band 3: Freistaat Bayern, Regierungsbezirk Oberbayern, Stadt und Landkreis München, Teil 2: Profanbauten, bearbeitet von Anna Bauer-Wild und Brigitte Volk-Knüttel, München 1989.

### **Baumgärtel 1998**

Baumgärtel, Bettina: Leben und Werk von Angelika Kauffmann, in: dies. (Hrsg.): Angelika Kauffmann (Ausstellungskatalog Kunstmuseum Düsseldorf, Haus der Kunst München und Bündner Kunstmuseum Chur 1998/99), Ostfildern-Ruit 1998, S. 16-39.

### **Bayern 1967**

Bayern, Adalbert Prinz von: Als die Residenz noch Residenz war, München 1967.

### **Béguin / Guillaume / Roy 1985**

Béguin, Sylvie / Guillaume, Jean / Roy, Alain: La galerie d'Ulysse à Fontainebleau, Paris 1985.

### **Berend-Corinth 1992**

Berend-Corinth, Charlotte: Lovis Corinth. Die Gemälde. Werkverzeichnis, neu bearbeitet von Béatrice Hernad, München <sup>2</sup>1992.

### **Beseler / Gutschow 1988**

Beseler, Hartwig / Gutschow, Niels: Kriegsschicksale deutscher Architektur. Verluste – Schäden – Wiederaufbau. Eine Dokumentation für das Gebiet der Bundesrepublik Deutschland, Band II: Süd, Neumünster 1988.

**Beyer 1967**

Beyer, Roswitha: Enkaustik, in: Reallexikon zur deutschen Kunstgeschichte, Band 5: Email – Eselsritt, Stuttgart 1967, Sp. 712-736.

**Bindman 1979**

Bindman, David: Studien zu den Umrißstichen, Rom 1792-1793, in: Hofmann, Werner (Hrsg.): John Flaxman. Mythologie und Industrie (Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle 1979), München 1979, S. 106-119.

**Brachert 2001**

Brachert, Thomas: Lexikon historischer Maltechniken. Quellen – Handwerk – Technologie – Alchemie, München 2001.

**Brommer 1983**

Brommer, Frank: Die Taten und Leiden des Helden in antiker Kunst und Literatur, Darmstadt 1983.

**Büttner 1980**

Büttner, Frank: Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte, Band 1, Wiesbaden 1980.

**Büttner 1997**

Büttner, Frank: Antike Heroen im Münchner Klassizismus. Die Fresken Robert von Langers in der Bibliothek Wirtschaftswissenschaften, in: Einsichten. Forschungen an der Ludwig-Maximilians-Universität München, München 1997, S. 34-37.

**Büttner 1999**

Büttner, Frank: Peter Cornelius. Fresken und Freskenprojekte, Band 2, Stuttgart 1999.

**Büttner 2000**

Büttner, Frank: Klenze und die bildenden Künstler, in: Nerdinger, Winfried (Hrsg.): Leo von Klenze. Architekt zwischen Kunst und Hof 1784-1864 (Ausstellungskatalog Münchner Stadtmuseum 2000), München u.a. 2000, S. 144-155.

**Büttner 2001**

Büttner, Frank: Ludwig I. Kunstförderung und Kunstpolitik, in: Schmid, Alois / Weigand, Katharina (Hrsg.): Die Herrscher Bayerns. 25 historische Portraits von Tassilo III. bis Ludwig III., München 2001, S. 310-329.

**Büttner 2003**

Büttner, Frank: Gemalte Geschichte – Carl Theodor von Piloty und die europäische Historienmalerei des 19. Jahrhunderts, in: Baumstark, Reinhold / Büttner, Frank (Hrsg.): Großer Auftritt. Piloty und die Historienmalerei (Ausstellungskatalog Neue Pinakothek München 2003), München 2003, S. 22-67.

**Büttner 2006**

Büttner, Frank / Gottdang, Andrea: Einführung in die Ikonographie. Wege zur Deutung von Bildinhalten, München 2006.

**Buttlar 1999**

Buttlar, Adrian von: Leo von Klenze. Leben – Werk – Vision, München 1999.

**Cajani 1997**

Cajani, Franco: Contributi per lo studio della Bottega dei Sabatelli (1772-1899) (Ausstellungskatalog Galleria Civica Seregno 1997), Seregno 1997.

**Cammann 1829**

Cammann, Ernst Ludwig: Vorschule zu der Iliade und Odyssee des Homer. Ein Handbuch für Schulen, Leipzig 1829.

**Catalogue RIBA 1972**

Catalogue of the Drawings Collection of the Royal Institute of British Architects, Band C-F, London 1972.

**Caylus 1757**

Caylus, Anne-Claude-Philippe de Thubières, Comte de: Tableaux tirés de l'Iliade, de l'Odyssée d'Homere et de l'Eneide de Virgile, Paris 1757.

**Deuter 2001**

Deuter, Jörg: „In Neapel habe ich gute Hoffnung für die Kunst.“ Johann Heinrich Wilhelm Tischbeins Neapolitaner Zeit (1787-1799). Zwischen Antikenbegeisterung und Kunstindustrie, in: Friedrich, Arnd u.a. (Hrsg.): Johann Heinrich Wilhelm Tischbein (1751-1829). Das Leben des Goethe-Malers zwischen Kunst, Wissenschaft und Alltagskultur, Petersberg 2001, S. 119-133.

**Doerner 2001**

Doerner, Max: Malmaterial und seine Verwendung im Bilde, durchgesehen und ergänzt von Thomas Hoppe, Leipzig <sup>19</sup>2001.

**Ebert 1971**

Ebert, Hans: Buonaventura [sic] Genelli. Leben und Werk, Weimar 1971.

**Einem 1954**

Einem, Herbert von: Peter Cornelius, in: Wallraf-Richartz-Jahrbuch 16 (1954), S. 104-160.

**Erichsen 2010**

Erichsen, Johannes: Die Bayerische Schlösserverwaltung 1933-1952, in: Lauterbach, Iris (Hrsg.): Kunstgeschichte in München 1947. Institutionen und Personen im Wiederaufbau, München 2010, S. 157-170.

**Fastert 2000**

Fastert, Sabine: Die Entdeckung des Mittelalters. Geschichtsrezeption in der nazarenischen Malerei des frühen 19. Jahrhunderts, München und Berlin 2000.

**Fernbach 1845**

Fernbach, Franz Xaver: Die enkaustische Malerei. Ein Lehr- und Handbuch für Künstler und Kunstfreunde, München 1845.

**Förster 1866**

Förster, Ernst: B. Genelli's Umrisse zum Homer. Mit Erläuterungen, Stuttgart 1866.

**Fromm 1950**

Fromm, Hans (Bearb.): Bibliographie deutscher Übersetzungen aus dem Französischen 1700-1948, Zweiter Band, Verzeichnis A: C-E, Baden-Baden 1950.

**Fuhrmeister 2006**

Fuhrmeister, Christian u.a. (Hrsg.): „Führerauftrag Monumentalmalerei“. Eine Fotokampagne 1943-1945, Köln u.a. 2006.

**Geiger 1909/10**

Geiger, Otto: Johann Georg Hiltensperger, in: Altbayerische Monatsschrift IX (1909/10), S. 69-84.

**Geiger 1918**

Geiger, Otto: Johann Georg Hiltensperger. Historienmaler und Professor der kgl. Akademie der bildenden Kunst, in: Das Bayerland 29 (1918), S. 185-187.

**Giuliani 1998**

Giuliani, Luca: Bilder nach Homer. Vom Nutzen und Nachteil der Lektüre für die Malerei, Freiburg im Breisgau 1998.

**Glaser 2004**

Glaser, Hubert: König Ludwig I. und Leo von Klenze. Der Briefwechsel. Teil I: Kronprinzenzeit König Ludwigs I., 3 Bände, München 2004.

**Glaser 2007**

Glaser, Hubert: König Ludwig I. und Leo von Klenze. Der Briefwechsel. Teil II: Regierungszeit König Ludwigs I., 3 Bände, München 2007.

**Goethe / Schiller 1797**

Goethe, Johann Wolfgang von / Schiller, Friedrich von: Über epische und dramatische Dichtung, in: Goethe. Gesamtausgabe der Werke und Schriften in zweiundzwanzig Bänden, Band 15: Schriften zu Literatur und Theater, herausgegeben von Walther Rehm, Stuttgart 1958, S. 114-117.

**Goldberg 1986**

Goldberg, Gisela: Ursprüngliche Ausstattung und Bilderhängung der Alten Pinakothek, in: Renger, Konrad (Red.): „Ihm, welcher der Andacht Tempel baut...“, Ludwig I. und die Alte Pinakothek. Festschrift zum Jubiläumsjahr 1986, München 1986, S. 140-175.

**Gollwitzer 1987**

Gollwitzer, Heinz: Ludwig I. von Bayern. Königtum im Vormärz. Eine politische Biographie, München <sup>2</sup>1987.

**Grimm 1999**

Grimm, Gerhard: „We are all Greeks“. Griechenbegeisterung in Europa und Bayern, in: Baumstark, Reinhold (Hrsg.): Das neue Hellas. Griechen und Bayern zur Zeit Ludwigs I. (Ausstellungskatalog Bayerisches Nationalmuseum München 1999/2000), München 1999, S. 21-32.

**Große 1859**

Große, Julius: Die deutsche allgemeine und historische Kunst-Ausstellung zu München im Jahre 1858, München 1859.

**Grubert 1975**

Grubert, Beate: Johann Heinrich Wilhelm Tischbein. „Homer nach Antiken gezeichnet“, Hannover 1975.

**Haderer 1834**

[Haderer, Georg]: Begleiter zu den landschaftlichen Freskogemälden unter den Arkaden des Königlichen Hofgartens in München, welche auf Befehl Seiner Majestät des Königs Ludwig von Bayern von Karl Rottmann im Jahre 1830 begonnen und im Jahre 1834 vollendet wurden, München 1834.

**Hanfstaengl 1880**

Hanfstaengl, Franz: Das Königliche Maximilianeum in München. Photographiert nach den Originalgemälden, München o.J. [ca. 1880].

**Heigel 1872**

Heigel, Carl Theodor: Ludwig I. König von Bayern, Leipzig 1872.

**Heinemann 1990**

Heinemann, Thomas: Graphik, in: Zeitler, Rudolf: Propyläen Kunstgeschichte. Die Kunst des 19. Jahrhunderts, Frankfurt am Main und Berlin 1990, S. 136-145.

**Helmberger 2002**

Helmberger, Werner: Ein bayerischer Prinz wird König von Griechenland, in: ders. (Hrsg.): Von Athen nach Bamberg. König Otto von Griechenland (Ausstellungskatalog Neue Residenz Bamberg 2002), München 2002, S. 27-45.

**Hemmeter 1984**

Hemmeter, Karlheinz: Studien zu Reliefs von Thorvaldsen. Auftraggeber – Künstler – Werkgenese: Idee und Ausführung, München 1984.

**Heubeck 1974**

Heubeck, Alfred: Die Homerische Frage. Ein Bericht über die Forschung der letzten Jahrzehnte, Darmstadt 1974.

**Hildebrand 2000**

Hildebrand, Sonja: Werkverzeichnis, in: Nerdinger, Winfried (Hrsg.): Leo von Klenze. Architekt zwischen Kunst und Hof 1784-1864 (Ausstellungskatalog Münchner Stadtmuseum 2000), München u.a. 2000, S. 195-499.

**Hille 1977**

Hille, Gertrud: Franz Rapp (1885-1951) und das Münchner Theatermuseum. Aufzeichnungen seiner Mitarbeiterin Gertrud Hille, Zürich 1977.

**Hösch 1999**

Hösch, Edgar: Griechenland in der Politik der Großmächte, in: Baumstark, Reinhold (Hrsg.): Das neue Hellas. Griechen und Bayern zur Zeit Ludwigs I. (Ausstellungskatalog Bayerisches Nationalmuseum München 1999/2000), München 1999, S. 33-41.

**Hojer 1992**

Hojer, Gerhard: Die Prunkappartements Ludwigs I. im Königsbau der Münchner Residenz. Architektur und Dekoration, München 1992.

**Hojer 1998**

Hojer, Gerhard: Der Festsaalbau der Münchner Residenz, in: Böning-Weis, Susanne / Hemmeter, Karlheinz / Langenstein, York (Hrsg.): Monumental. Festschrift für Michael Petzet zum 65. Geburtstag am 12. April 1998, München 1998, S. 687-709.

**Huber 1973**

Huber, Andreas: Franz Jakob Schwanthaler, 1760-1820, München 1973.

**Jameson 1834**

Jameson, Anna B.: Visits and sketches at home and abroad, 3 Bände, London 1834.

**Joernaes 1977**

Joernaes, Bjarne: Thorvaldsen in Rom, in: Bott, Gerhard (Hrsg.): Bertel Thorvaldsen. Skulpturen, Modelle, Bozzetti, Handzeichnungen, Gemälde aus Thorvaldsens Sammlungen (Ausstellungskatalog Wallraf-Richartz-Museum in der Kunsthalle Köln 1977), Köln 1977, S. 47-50.

**Katalog München 1858**

Katalog zur deutschen allgemeinen und historischen Kunstaussstellung in München, München 1858.

**Keller 1999a**

Keller, Peter: Homers Odyssee und der bürgerliche Rückzug auf häusliche Tugenden, in: Kunze, Max (Hrsg.): Wiedergeburt griechischer Götter und Helden. Homer in der Kunst der Goethezeit (Ausstellungskatalog Winckelmann-Museum Stendal 1999/2000), Mainz 1999, S. 139-170.

**Keller 1999b**

Keller, Peter: Die neue Popularität Homers im Rokoko: Dichtung und fürstliche Repräsentation, in: Kunze, Max (Hrsg.): Wiedergeburt griechischer Götter und Helden. Homer in der Kunst der Goethezeit (Ausstellungskatalog Winckelmann-Museum Stendal 1999/2000), Mainz 1999, S. 11-54.

**Kiefer 2000**

Kiefer, Marcus: „Michelangelo riformato“. Pellegrino Tibaldi in Bologna, Hildesheim u.a. 2000.

**Kirchner 1996**

Kirchner, Hans-Martin: Friedrich Thiersch. Ein liberaler Kulturpolitiker und Philhellene in Bayern, München 1996.

**Klenze 1838**

Klenze, Leo von Klenze: Aphoristische Bemerkungen, gesammelt auf seiner Reise nach Griechenland, Berlin 1838.

**Knirim 1839**

Knirim, Friedrich: Die Harzmalerei der Alten, Leipzig 1839.

**Knoepfli 1990**

Knoepfli, Albert u.a.: Wandmalerei, Mosaik, Reclams Handbuch der künstlerischen Techniken, Band 2, Stuttgart 1990.

**Köster 2006**

Köster, Gabriele: Architektur als Bildträger. Klenze und die Bildausstattung seiner Bauten, in: Dunkel, Franziska / Körner, Hans-Michael / Putz, Hannelore (Hrsg.): König Ludwig I. von Bayern und Leo von Klenze. Symposium aus Anlaß des 75. Geburtstags von Hubert Glaser, München 2006, S. 243-271.

**Kraus 1987-97**

Kraus, Andreas (Hrsg.): Signate König Ludwigs I. Ausgewählt und eingeleitet von Max Spindler, 6 Bände plus Register, München 1987-1997.

**Krueger 1971**

Krueger, Ingeborg: Illustrierte Ausgaben von Homers Ilias und Odyssee vom 16. bis ins 20. Jahrhundert, Ulm 1971.

**Kugler 1854**

Kugler, Franz: Kunstreise im Jahr 1845. Reisenotizen München, in: ders.: Kleinere Schriften und Studien zur Kunstgeschichte. Mit Illustrationen und andern artistischen Beilagen, Band 3, Stuttgart 1854, S. 536-550.

**Kunstblatt 1820-49**

Kunstblatt. Beiblatt zum Morgenblatt für gebildete Stände, herausgegeben von Ludwig Schorn (ab 1842 von Ernst Förster und Franz Kugler), Jahrgänge 1-30, Stuttgart und Tübingen 1820-1849.

**Kunze 1999**

Kunze, Max (Hrsg.): Wiedergeburt griechischer Götter und Helden. Homer in der Kunst der Goethezeit (Ausstellungskatalog Winckelmann-Museum Stendal 1999/2000), Mainz 1999.

**Langenholt 2000**

Langenholt, Thomas: Das Wittelsbacher Album. Das Interieur als kunsthistorisches Dokument am Beispiel der Münchner Residenz im ersten Drittel des 19. Jahrhunderts, München 2000.

**Langenstein 1983**

Langenstein, York: Der Münchner Kunstverein im 19. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Entwicklung des Kunstmarkts und des Ausstellungswesens, München 1983.

**Langer 2000**

Langer, Brigitte: Leo von Klenze als Innenarchitekt und Möbelentwerfer, in: Nerdinger, Winfried (Hrsg.): Leo von Klenze. Architekt zwischen Kunst und Hof 1784-1864 (Ausstellungskatalog Münchner Stadtmuseum 2000), München u.a. 2000, S. 156-173.

**Langer 2006**

Langer, Brigitte: Vom Kurfürstlichen zum königlichen Herrschersitz. Die Münchner Residenz unter Max Joseph und Karoline, in: Erichsen, Johannes / Heinemann, Katharina (Hrsg.): Bayerns Krone 1806 (Ausstellungskatalog Residenz München 2006), München 2006, S. 50-61.

**Lecchini Giovannoni 1991**

Lecchini Giovannoni, Simona: Alessandro Allori, Turin 1991.

**Lee 1940**

Lee, Rensselaer W.: Ut Pictura Poesis. The Humanistic Theory of Painting, in: The Art Bulletin 22 (1940), S. 197-269.



**Lessing 1766**

Lessing, Gotthold Ephraim: Laokoon: oder über die Grenzen der Malerei und Poesie (1766), in: Barner, Wilfried (Hrsg.): Gotthold Ephraim Lessing. Werke und Briefe in zwölf Bänden, Band 5/2: Gotthold Ephraim Lessing. Werke 1766-1769, Frankfurt am Main 1990, S. 11-206.

**Locher 2003**

Locher, Hubert: Ut pictura poesis – Malerei und Dichtung, in: Pfisterer, Ulrich (Hrsg.): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe, Stuttgart 2003, S. 364-368.

**Lorandi 1996**

Lorandi, Marco: Il mito di Ulisse nella pittura a fresco del cinquecento italiano, Mailand 1996.

**Lucke 1999**

Lucke, Hans: Großherzog Carl Alexander von Sachsen-Weimar. Ein deutscher Fürst zwischen Goethe und Wilhelm II. Biographie, Limburg 1999.

**Marggraff 1846**

Marggraff, Rudolph und Hermann: München mit seinen Kunstschatzen und Merkwürdigkeiten nebst Ausflügen in die Umgegend, vornehmlich nach Hohenschwangau und Augsburg, München 1846.

**Meinecke 1936**

Meinecke, Friedrich: Die Entstehung des Historismus, 2 Bände, München und Berlin 1936.

**Meitinger 1970**

Meitinger, Otto: Die baugeschichtliche Entwicklung der Neuveste. Ein Beitrag zur Geschichte der Münchener Residenz, in: Oberbayerisches Archiv 92 (1970), S. 3-295.

**Montmorillon 1856**

Montmorillon, L.A. von: Catalog der bedeutenden Sammlung von Kupferstichen, Radierungen, etc. Zeichnungen & Aquarellen, nebst einem Anhang Illustrierter Bücher & Werke, (Fr. Xav. und Ludwig Schwanthaler's Nachlass), Auktionskatalog München 1856.

**Moritz 1795**

Moritz, Karl Philipp: Götterlehre oder Mythologische Dichtungen der Alten, Berlin 1795 [Nachdruck Berlin u.a. 1967].

**Nielsen 2002**

Nielsen, Eva Christine: Die malerische Ausstattung des Privathauses von Robert von Langer in Haidhausen. Ein Beitrag zur Malerei des späten Klassizismus in München, München 2002 (LMU-Onlinepublikation: <http://epub.ub.uni-muenchen.de/1/> [19. März 2008]).

**Nielsen 2005**

Nielsen, Eva Christine: Bonaventura Genelli. Werk und Kunstauffassung: Ein Beitrag zur Kunst des späten Klassizismus in Deutschland, o.O. 2005 (ungedruckte Online-Veröffentlichung: <http://edoc.ub.uni-muenchen.de/3915/> [19. März 2008]).

**Nöhbauer 1994**

Nöhbauer, Hans F.: Die Chronik Bayerns, Gütersloh und München <sup>4</sup>1994.

**Nowald 1978**

Nowald, Inken: Die Nibelungenfresken von Julius Schnorr von Carolsfeld im Königsbau der Münchner Residenz. 1826-1867, Kiel 1978.

**Oberwalder 1974**

Oberwalder, Waltrude u.a. (Red.): Die Bildhauerfamilie Schwanthaler 1633-1848. Vom Barock zum Klassizismus (Ausstellungskatalog Augustinerchorherrenstift Reichersberg am Inn 1974), Linz <sup>2</sup>1974.

**Otten 1970**

Otten, Frank: Ludwig Michael Schwanthaler 1802-1848. Ein Bildhauer unter König Ludwig I. von Bayern, München 1970.

**Pecht 1888**

Pecht, Friedrich: Geschichte der Münchener Kunst im neunzehnten Jahrhundert, München 1888.

**Pigler 1974**

Pigler, Andor: Barockthemen. Eine Auswahl von Verzeichnissen zur Ikonographie des 17. und 18. Jahrhunderts, Band 2: Profane Darstellungen, Budapest <sup>2</sup>1974.

**Pölnitz 1929**

Pölnitz, Winfrid Freiherr von: Ludwig I. von Bayern und Johann Martin von Wagner. Ein Beitrag zur Geschichte der Kunstbestrebungen König Ludwigs I., München 1929.

**Preller 1904**

Friedrich Preller der Jüngere. Tagebücher des Künstlers, herausgegeben und biographisch vervollständigt von Max Jordan, München und Kaufbeuren 1904.

**Rank 2002**

Rank, Gertrud: Handzeichnungen des Bildhauers Ludwig Schwanthaler. Die erzählenden Darstellungen im Zeichen von Philhellenismus und romantischem Geist, München 2002.

**Rapp 1935**

Rapp, Franz: Das Theater-Museum der Clara Ziegler-Stiftung in München. Zur 25-Jahr-Feier seines Bestehens, in: Der neue Weg. Zeitschrift für das deutsche Theater 64 (1935), S. 294-296.

**Reber 1876**

Reber, Franz (Red.): Bautechnischer Führer durch München. Festschrift zur zweiten General-Versammlung des Verbandes Deutscher Architekten- und Ingenieur-Vereine, herausgegeben von dem bayerischen Architekten- und Ingenieur-Verein als derzeitigem Vorort des Verbandes, München 1876 [Nachdruck Mittenwald 1978].

**Reidelbach 1888**

Reidelbach, Hans: König Ludwig I. von Bayern und seine Kunstschöpfungen, München 1888.

**Reitmaier 1988**

Reitmaier, Marina: Die Jahresgaben des Münchner Kunstvereins (1825-1865), München 1988.

**Residenz München 1937**

Residenz München. Amtlicher Führer, herausgegeben von der Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen, München 1937.

### **Residenzmuseum 1920**

Kleiner Führer durch das Residenzmuseum in München, herausgegeben von der Direktion der Museen und Kunstsammlungen des ehemaligen Kronguts, München 1920.

### **Richter 1909**

Richter, Heinrich (Hrsg.): Lebenserinnerungen eines deutschen Malers. Selbstbiographie nebst Tagebuchniederschriften und Briefen von Ludwig Richter. Mit einer Einleitung von Ferdinand Avenarius, Leipzig 1909.

### **Ringseis 1876**

Ringseis, Johann Nepomuk: Erinnerungen von Dr. v. Ringseis. Siebentes Capitel: Erste Reise nach Italien (1817-18). 6. Aufenthalt in Rom, in: Historisch-politische Blätter 78 (1876), S. 421-439.

### **Rohr 1998**

Rohr, Alheidis von: Johann Heinrich Ramberg. 1763 – Hannover – 1840. Maler für König und Volk (Ausstellungskatalog Historisches Museum Hannover 1998), Hannover 1998.

### **Rott / Poggendorf / Stürmer 2007**

Rott, Herbert W. / Poggendorf, Renate / Stürmer, Elisabeth: Carl Rottmann. Die Landschaften Griechenlands, herausgegeben von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen (Ausstellungskatalog Neue Pinakothek München 2007), München 2007.

### **Rüffer 2002**

Rüffer, Michael: Die ersten Jahre Ottos in Griechenland, in: Helmberger, Werner (Hrsg.): Von Athen nach Bamberg. König Otto von Griechenland (Ausstellungskatalog Neue Residenz Bamberg 2002), München 2002, S. 47-59.

### **Rügler 1999**

Rügler, Axel: Spurensuche und Annäherung. Homer und der „archäologische“ Klassizismus, in: Kunze, Max (Hrsg.): Wiedergeburt griechischer Götter und Helden. Homer in der Kunst der Goethezeit (Ausstellungskatalog Winckelmann-Museum Stendal 1999/2000), Mainz 1999, S. 77-82.

### **Sachsen-Weimar-Eisenach 1933**

Carl Alexander Großherzog von Sachsen-Weimar-Eisenach: Tagebuchblätter von einer Reise nach München und Tirol im Jahre 1858, herausgegeben und erläutert von Conrad Höfer, Eisenach 1933.

### **Schack-Galerie 1969**

Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Hrsg.): Gemäldekataloge. Band II: Schack-Galerie. Vollständiger Katalog, bearbeitet von Eberhard Ruhmer mit Rosel Gollek, Christoph Heilmann, Hermann Kühn und Regina Löwe, 2 Bände, München 1969.

### **Schaden 1835**

Schaden, Adolph von: Neuester Wegweiser durch die Haupt- und Residenzstadt München und deren Umgebungen, München 1835.

### **Schaul 1987**

Schaul, Bernd-Peter: Das Prinzregententheater in München und die Reform des Theaterbaus um 1900. Max Littmann als Theaterarchitekt, München 1987.

**Scheffler / Hardtwig 1979**

Scheffler, Gisela / Hardtwig, Barbara: Von Dillis bis Piloty. Deutsche und österreichische Zeichnungen, Aquarelle, Ölskizzen, 1790-1850, aus eigenem Besitz (Ausstellungskatalog Staatliche Graphische Sammlung München 1979/80), München 1979.

**Scheffler 1981**

Scheffler, Gisela: Deutsche Künstler um Ludwig I. in Rom (Ausstellungskatalog Staatliche Graphische Sammlung München 1981), München 1981.

**Schiller/Goethe 1828-29**

Briefwechsel zwischen Schiller und Goethe in den Jahren 1794 bis 1805, 6 Bände, Stuttgart und Tübingen 1828-1829.

**Schlegel 1799**

Schlegel, Wilhelm: Ueber Zeichnungen zu Gedichten und John Flaxman's Umriss, in: Athenaeum 2 (1799), Zweites Stück, S. 193-246.

**Schnorr von Carolsfeld 1886**

Schnorr von Carolsfeld, Julius: Briefe aus Italien. Geschrieben in den Jahren 1817 bis 1827. Ein Beitrag zur Geschichte seines Lebens und der Kunstbestrebungen seiner Zeit, Gotha 1886.

**Schnorr von Carolsfeld 1909**

Schnorr von Carolsfeld, Franz (Hrsg.): Künstlerische Wege und Ziele. Schriftstücke aus der Feder des Malers Julius Schnorr von Carolsfeld, Leipzig 1909.

**Schöne 1953**

Schöne, Günter: Das Theatermuseum, in: ders. (Hrsg.): Clara Ziegler – Stiftung. Theatermuseum. Wiederaufbau Sommer 1953, München 1953, S. 10-13.

**Schulze 1984**

Schulze, Sabine: Bildprogramme in deutschen Kunstmuseen des 19. Jahrhunderts, Frankfurt am Main 1984.

**Schuster 1979**

Schuster, Peter-Klaus: „Flaxman der Abgott aller Dilettanten“. Zu einem Dilemma des klassischen Goethe und den Folgen, in: Hofmann, Werner (Hrsg.): John Flaxman. Mythologie und Industrie (Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle 1979), München 1979, S. 32-35.

**Schwanthaler 1839-53**

Ludwig Schwanthaler's Werke, 3 Bände, Düsseldorf 1839-1853.

**Seeliger 1999**

Seeliger, Stephan: Julius Schnorr von Carolsfeld. Aus dem Leben Karls des Großen. Kartons für die Wandbilder der Münchner Residenz (Ausstellungskatalog Albertinum Dresden 1999/2000), Köln 1999.

**Seeliger 2005**

Seeliger, Stephan: Julius Schnorr von Carolsfeld. Druckgraphik und Zeichnungen (Bestandskatalog der Sächsischen Landesbibliothek, Staats- und Universitätsbibliothek Dresden), Dresden 2005.

**Seidl 1965**

Seidl, Wolf: Bayern in Griechenland. Die Geschichte eines Abenteuers, München 1965.

**Sepp 1903**

Sepp, Johann Nepomuk: Ludwig Augustus, König von Bayern und das Zeitalter der Wiedergeburt der Künste, Regensburg<sup>2</sup>1903.

**Siefert 1988**

Siefert, Helge: Themen aus Homers Ilias in der französischen Kunst (1750-1831), München 1988.

**Spensberger 1998**

Spensberger, Eva: Der Wiederaufbau der Münchner Residenz unter besonderer Berücksichtigung des Festsaaltraktes, München 1998.

**Springer 1845**

[Springer, Anton]: Kritische Gedanken über die Münchner Kunst, in: Jahrbücher der Gegenwart (1845), S. 1022-1034.

**Stemmrich 1994**

Stemmrich, Gregor: Das Charakteristische in der Malerei. Statusprobleme der nicht mehr schönen Künste und ihre theoretische Bewältigung, Berlin 1994.

**Stieler 1909**

Stieler, Eugen von: Die Königliche Akademie der bildenden Künste zu München. Festschrift zur Hundertjahrfeier, München 1909.

**Strozzi 1978**

Strozzi, Beatrice Paolozzi: Luigi Sabatelli (1772 - 1850). Disegni e incisioni (Ausstellungskatalog Gabinetto Disegni e Stampe degli Uffizi Florenz 1978), Florenz 1978.

**Stürmer 2004**

Stürmer, Elisabeth: Pompeji auf Bayerns Wänden. Ursprünge und Entwicklung eines dekorativen Stils im 19. Jahrhundert, o.O. 2004 (ungedruckte Online-Veröffentlichung: <http://edoc.ub.uni-muenchen.de/2329/> [19. März 2008])

**Sucrow / Reindl 1994**

Sucrow, Alexandra / Reindl, Peter (Red.): Das Homer-Zimmer für den Herzog von Oldenburg. Ein klassizistisches Bildprogramm des „Goethe-Tischbein“ (Ausstellungskatalog Landesmuseum Oldenburg 1994), Oldenburg 1994.

**Symmons 1984**

Symmons, Sarah: Flaxman and Europe. The outline illustrations and their influence, New York und London 1984.

**Tintelnot 1959**

Tintelnot, Hans: Vom Klassizismus bis zur Moderne, Zürich u.a. 1959.

**Tischbein 1801**

Tischbein, Wilhelm: Homer nach Antiken gezeichnet. Mit Erläuterungen von Christian Gottlob Heyne, Heft 1, Göttingen 1801.

**Tischbein 1922**

Tischbein, Wilhelm: Aus meinem Leben, herausgegeben von Lothar Krieger, Berlin 1922.

**Turczynski 1999**

Turczynski, Emanuel: Bayerns Anteil an der Befreiung und am Staatsaufbau Griechenlands, in: Baumstark, Reinhold (Hrsg.): Das neue Hellas. Griechen und Bayern zur Zeit Ludwigs I. (Ausstellungskatalog Bayerisches Nationalmuseum München 1999/2000), München 1999, S. 43-55.

**Vitruv 1964**

Vitruv: Zehn Bücher über Architektur, übersetzt und mit Anmerkungen versehen von Curt Fensterbusch, Darmstadt 1964.

**Voß 1781**

Homers Odyssee. Übersetzt von Johann Heinrich Voß, Hamburg 1781.

**Voß 2002**

Homer: Ilias. Odyssee, in der Übertragung von Johann Heinrich Voß, München 2002.

**Wagner 2004**

Wagner, Erna-Maria: Der Bilderzyklus im ehemaligen Bayerischen Nationalmuseum. Genese, Inhalt, Hintergründe. Ein Beitrag zum Münchner Historismus, München 2003.

**Wasem 1981**

Wasem, Eva-Maria: Die Münchner Residenz unter Ludwig I. Bildprogramme und Bildausstattungen in den Neubauten, München 1981.

**Weinrautner 1997**

Weinrautner, Ina: Friedrich Preller d.Ä. (1804-1878). Leben und Werk, Münster 1997.

**Weis 2003**

Weis, Barbara: Die historischen Gemälde im Münchner Maximilianeum, in: Baumstark, Reinhold / Büttner, Frank (Hrsg.): Großer Auftritt. Piloty und die Historienmalerei (Ausstellungskatalog Neue Pinakothek München 2003), München 2003, S. 408-419.

**Werner 1970**

Werner, Peter: Pompeji und die Wanddekoration der Goethezeit, München 1970.

**Wichmann 1967**

Wichmann, Siegfried: Bemerkungen zur Münchner Malerei im neunzehnten Jahrhundert, in: Kaiser, Konrad (Red.): Der frühe Realismus in Deutschland 1800-1850. Gemälde und Zeichnungen aus der Sammlung Georg Schäfer, Schweinfurt (Ausstellungskatalog Germanisches Nationalmuseum Nürnberg 1967), Schweinfurt 1967, S. 30-39.

**Wiegand 1994**

Wiegand, Thomas: Ferdinand Tellmann. Gewerbsmäßiges Portraitieren in Malerei und Fotografie um 1850 (Ausstellungskatalog Ballhaus am Schloss Wilhelmshöhe Kassel und Museum am Lindenberg Mühlhausen 1994), Kassel 1994.

### **Winckelmann 1756**

Winckelmann, Johann Joachim: Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst, Dresden und Leipzig <sup>2</sup>1756 [Faksimileneudruck in: ders.: Kunsttheoretische Schriften, Band 1, Baden-Baden und Straßburg 1962, S. 1-172].

### **Winckelmann 1808**

Winckelmann's Werke, herausgegeben von C.L. Fernow, Erster Band, welcher die Schriften über die Nachahmung der Griechen, die kleinen Aufsätze und die Anmerkungen über die Baukunst der Alten enthält, Dresden 1808.

### **Wolf 1795**

Wolf, Friedrich August: Prolegomena ad Homerum. Sive de Operum Homericorum prisca et genuina forma variisque mutationibus et probabili ratione emendandi, Halle an der Saale 1795.

### **Wünsche 1991**

Wünsche, Raimund: „Perikles“ sucht „Pheidias“: Ludwig I. und Thorvaldsen, in: Peters, Ursula (Bearb.): Künstlerleben in Rom. Bertel Thorvaldsen (1770-1844). Der dänische Bildhauer und seine deutschen Freunde (Ausstellungskatalog Germanisches Nationalmuseum Nürnberg und Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum Schloss Gottorf 1991/92), Nürnberg 1991, S. 307-326.

### **Wünsche 1999**

Wünsche, Raimund: „Lieber hellenischer Bürger als Erbe des 'Throns'“. König Ludwig I. und Griechenland, in: Baumstark, Reinhold (Hrsg.): Das neue Hellas. Griechen und Bayern zur Zeit Ludwigs I. (Ausstellungskatalog Bayerisches Nationalmuseum München 1999/2000), München 1999, S. 1-20.

## Dank

Diese Arbeit hätte nicht innerhalb eines halben Jahres entstehen können ohne die Hilfe und Unterstützung vieler Menschen. Ich kann sie nicht alle namentlich nennen. Eine Auswahl fällt mir schwer.

Ich möchte mich zuallererst bei Prof. Dr. Frank Büttner bedanken, der die Arbeit mit Interesse und hilfreichen Anregungen betreute. Ebenso bei Prof. Dr. Hubertus Kohle für die Bereitschaft, das Zweitgutachten zu übernehmen. Dr. Johannes Erichsen hat mich auf dieses unbearbeitete Thema aufmerksam gemacht und den Fortgang interessiert mitverfolgt. Dr. Gertrud Rank ließ mich auf freundlichste Weise an ihrem Wissen über Schwanthaler Anteil haben und las mein Manuskript. Dr. Elena Onoprienko korrespondierte mit mir entgegenkommend über ihre Forschungen zu Georg Hiltensperger. Dr. Hermann Neumann unterstützte mich mit Bildmaterial aus den Beständen der Plansammlung der Bayerischen Schlösserverwaltung. Ferner stellte mir Dr. Johannes Schallmoser großzügig Bildmaterial aus seiner umfangreichen Schwanthaler-Sammlung zur Verfügung.

Zahlreichen Angehörigen folgender Münchner Einrichtungen und Institutionen bin ich zudem für ihre geleistete Unterstützung oder ihr Entgegenkommen zu Dank verpflichtet: Bayerisches Hauptstaatsarchiv; Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege; Bayerische Staatsbibliothek, Abteilung Handschriften und Nachlässe; Bayerische Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen; Deutsches Theatermuseum; Geheimes Hausarchiv; Münchner Stadtmuseum, Graphische Sammlung; Staatliche Graphische Sammlung; Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Photothek.

Freunde und Familie haben meine Arbeit mit fachlichem Rat oder dem wertvollen Blick von außen an vielen Stellen bereichert. Stephan Dahme M.A., Wilfried Keil M.A. und Christiane Schachtner M.A. waren mir aufmerksame und akribische Lektoren.

Ich bin allen sehr dankbar. Schließlich ist es mir noch ein Anliegen, meine Eltern zu erwähnen, die mich und mein Studium in vielfältiger Weise unterstützt haben.



## Anhang

- Dokument 1: Vertrag vom 30. Oktober 1836  
(BayHStA, SchlV 1168)
- Dokument 2: Nachträglicher Vertrag vom 25. Juni 1837  
(BayHStA, SchlV 1168)
- Dokument 3: Programm des Odyssee-Zyklus nach Ludwig Michael Schwanthaler  
(SGSM, Inventar der Zeichnungen III. 21609-24396,  
beigegeben dem Eintrag „21647 ad 21695“)
- Dokument 4: Programm der ausgeführten Wandgemälde nach Otto Geiger  
(SGSM, Fotoalbum der ausgeführten Wandgemälde des Odyssee-Zyklus,  
Bestand Hiltensperger, ohne Inventarnummer)

## Abbildungsverzeichnis

## Dokument 1: Vertrag vom 30. Oktober 1836

### Contract

unter Vorbehalt Allerhöchster Ratifikation, abgeschlossen zwischen dem Geheimrath von Klenze als Bevollmächtigten Seiner Majestät des Königs Ludwig I. von Bayern einerseits und dem Professor der Bildhauerey L. Schwanthaler, so wie dem Historienmaler Hiltensperger anderseits.

1. Herr Professor Schwanthaler übernimmt die Zeichnung von Darstellungen aus Homers Odyssee für die Gemächer des Erdgeschosses im neuen Festsaalbau in folgender Art:
  - a. Die Zahl der auszumalenden Säle ist sechs, und die Darstellungen müssen in der Art gewählt seyn, daß eine jede der 24 Wände, welche diese sechs Säle darbieten, nur Gegenstände aus einem der 24 Gesänge des Gedichtes enthält, und daß diese sich in derselben Ordnung, wie die Gesänge selbst folgen.
  - b. Die Zeichnungen müssen zuerst im Kleinen Seiner Majestät dem Könige zur Genehmigung vorgelegt, und nachdem diese erfolgt, in deutlichen vollendeten Umrissen gezeichnet werden, so daß die Figuren der Vorgründe 9-12 Zoll hoch sind.
  - c. Herr Professor Schwanthaler behält das Recht und die Verpflichtung die Zeichnung dieser Bilder in wahrer Größe der Ausführung zu bewachen und zu leiten.
  - d. Die Zahl der in jedem Etatsjahre zu machenden Zeichnungen soll dem Professor Schwanthaler jedesmal im Monate Oktober angegeben werden.
2. Für diese Arbeit soll dem Professor Schwanthaler eine Aversal-Summe von 12000 fl und zwar jedesmal 2000 fl bezahlt werden, sobald derselbe für einen Saal alle nöthigen Zeichnungen in der bestimmten Art und Größe vollendet, und an den Bevollmächtigten Seiner Majestät des Königs übergeben hat.
3. Die Anzahl der Bilder auf jeder Wand und in jedem Saale soll von den Allerhöchsten Bestimmungen Seiner Majestät des Königs bey Annahme der Dekorations Zeichnungen abhängig bleiben.
4. Im Falle des Ablebens Seiner Majestät des Königs oder Herrn Schwanthalers, wird dieser Contract als aufgehoben betrachtet, und nur die wirklich vollendeten Arbeiten werden verrechnet und bezahlt.
5. Obwohl seine Majestät der König noch nicht die Absicht haben, die Malerei dieser Bilder beginnen zu lassen, oder einen Zeitpunkt für deren Beginn festzusetzen, so wollen Allerhöchstdieselben dennoch schon jetzt die Vorbereitungen dazu in folgender Art anordnen:

6. Herr Hiltensperger übernimmt eventuell und für den Fall und die Zeit, wo es Seiner Majestät dem Könige gefallen sollte, die Ausführung dieser Bilder in al fresco Malerei anzuordnen unter folgenden Bedingungen:

- a. Vor Beginn eines Saales soll jedesmal ein Contract über die Preise der Malereien gemacht werden.
- b. Herrn Hiltensperger wird der al fresco Grund und die nöthigen Gerüste auf Königliche Kosten hergestellt; jedoch keine andere Entschädigung oder Vergütung und Aushilfe gegeben.
- c. Der Carton, die Ausführung und Annahme der vollendeten Bilder bleibt jedesmal der Allerhöchsten Zustimmung Seiner Majestät des Königs unterworfen.
- d. Sollte Seine Majestät der König statt al fresco später die Ausführung in Wachs oder enkaustischer Malerei wünschen, so soll dieses keine Abänderung des bedungenen Preises bedingen.
- e. Um die Zeit, wo sowohl Herr Schwanthaler als Hiltensperger in voller Kraft des Talenten stehen, zu benutzen, wollen Seine Majestät der König gestatten, daß schon jetzt die Zeichnung der nöthigen Cartons durch Herrn Hiltensperger beginne, ohne jedoch sich dadurch für den Beginn der Malereien zu irgend einem Zeitpunkte binden zu wollen; dagegen bleibt Herr Hiltensperger jedesmal verpflichtet, gegenwärtigen Contract in allen Punkten zu erfüllen, sobald Seine Majestät der König die Malerei wirklich beginnen lassen wollen.

7. Sollte das Ableben Seiner Majestät des Königs oder Herrn Hiltenspergers eintreten, so soll dieser Contract als aufgehoben betrachtet werden, und nur die wirklich vollendeten Arbeiten berechnet und bezahlt werden.

8. Die Zeichnungen des Herrn Professor Schwanthalers bleiben Eigenthum Seiner Majestät des Königs, müssen von Herrn Hiltensperger sorgfältig bewachtet und nach gemachten Gebrauch Seiner Majestät dem Könige wieder zugestellt werden. Die Cartons werden nach Ausführung der Bilder dem Herrn Hiltensperger zurückgegeben, werden jedoch bis zu diesem Zeitpunkte als Eigenthum Seiner Majestät des Königs betrachtet und würden dieses auch im Falle der Unterbrechung dieser Arbeit durch Todesfall vor der Ausführung, oder wie sonst bleiben.

9. Unter allen diesen Bedingungen wird nun der Preis für die Bilder des Saales, für welche Herr Schwanthaler jetzt schon die Zeichnungen begonnen hat, folgendermaßen festgesetzt.

- a. Für ein Bild neben den Thüren der Außenwände 13 Fuß 2 Zoll lang 12 Fuß hoch, 1200 fl  
wovon 400 fl für den Carton und 800 fl  
für die Malerei gerechnet werden, deren vier: 4800 fl.
- b. Für ein Bild an der Wand den Fenstern gegenüber 15 Fuß 9 Zoll lang 12 Fuß hoch, 1350 fl

wovon 450 fl für den Carton und 900 fl  
für die Malerei gerechnet werden, deren zwey: 2700 fl.

c. Für ein Bild zwischen den Fenstern

9 Fuß lang und 12 Fuß hoch, 900 fl

wovon 300 fl für den Carton

und 600 fl für die Malerei ge-  
rechnet werden, deren zwey: 1800fl.

d. Für ein Bild neben den Fenstern

von 4 Fuß 6 Zoll Breite und

12 Fuß Höhe: 360 fl

wovon 120 fl für den Carton und

240 fl für die Malerei gerechnet

werden, deren zwey: 720 fl.

-----

Summa 10.020 fl

10. Es soll Herrn Hiltensperger am Beginne eines jeden Etats-Jahres die Summe bestimmt werden, welche in demselben, sey es abschlägig für das Zeichnen der Cartons oder für die Ausführung der Malereien verwendet werden soll.

Da beyde Theile über obige Punkte übereingekommen waren: so wird dieser Contrakt doppelt ausgefertigt, um Seiner Majestät dem Könige zur Allerhöchsten Ratifikation vorgelegt zu werden.

München den 30<sup>ten</sup> Oktober 1836

[gez.] L.v.Klenze, G.Hiltensperger, L.Schwanthaler

[Signat] Genehmigt

München 25 November 1836

Ludwig

## Dokument 2: Nachträglicher Vertrag vom 25. Juni 1837

### Nachträglicher Contract

zu der Übereinkunft vom 30<sup>ten</sup> Oktober 1836 unter Vorbehalt Allerhöchster Ratifikation, abgeschlossen zwischen dem K. Kammerherrn und Geheimrathe Leo von Klenze als Bevollmächtigten Seiner Majestät des Königs Ludwig I. von Bayern einerseits, und dem Historienmaler G. Hiltensperger anderseits.

-----

§ 1.) Der Maler Hiltensperger übernimmt die Ausführung der Malereien in fünf Sälen des neuen Saalbaues des Königl. Residenzschlosses in München unter folgenden Bedingungen:

§ 2.) Die Anzahl der Bilder auf einer jeden der vier Wände des Saales, soll von den Allerhöchsten Bestimmungen Seiner Majestät des Königs bei Annahme der Dekorationszeichnungen des Architekten abhängig bleiben.

§ 3.) Diese Bilder sollen Gegenstände aus der Odyssee Homers darstellen, und die Zeichnungen dazu, so wie es schon in dem Contrakte vom 30<sup>ten</sup> Oktober 1836, die Ausführung des sechsten Saales betreffend, angegeben ist, von dem Professor Schwanthaler Ludwig geliefert werden.

§ 4.) Es soll jedesmal von den Allerhöchsten Bestimmungen Seiner Majestät des Königs abhängen, wann die Arbeiten des G. Hiltensperger für einen jeden dieser Säle beginnen sollen und in welche Raten die Geldbewilligung dafür eingetheilt werden soll.

§ 5.) Der von G. Hiltensperger nach den kleinen Umrisszeichnungen des Professor Schwanthaler auszuführende Carton bleibt so wie die Annahme der vollendeten Bilder jedesmal der Zustimmung Seiner Majestät des Königs unterworfen.

§ 6.) Die Malereien werden in enkaustischer Wachsmalerei ausgeführt, nach Fernbachs Erfindung, wenn Seine Majestät nicht anders verfügen werden.

§ 7.) Sollte das Ableben Seiner Majestät des Königs eintreten, so soll dieser Contract als aufgehoben betrachtet und nur die wirklich vollendeten Arbeiten berechnet und bezahlt werden, und dieses nur in dem Maase, als die für das Etatsjahr, worin dieses Ereigniß statt finden könnte, für diese Position angewiesene Summe dafür ausreicht.

§ 8.) Dasselbe soll bei dem etwa vor Vollendung der Arbeiten eintretenden Tode des G. Hiltensperger statt finden.

§ 9.) Es sollen dem G. Hiltensperger nebst den vollendeten und zur Anwendung enkaustischer Überzüge und Malereien tauglichen Wandgründen auch die nöthigen Gerüste geliefert werden.

Jedoch fällt eine jede andere Ausgabe für diese Arbeit, als die Farben und die Bereitung, so wie die Enkaustik pp zu seiner Last.

§ 10.) Unter der Voraussetzung der Erfüllung obiger Bedingungen sollen G. Hiltensperger für die Malereien eines jeden Saales folgende Preise bezahlt werden:

- a) für den ersten Saal ..... 8000 fl
- b) für den zweiten Saal 10020 fl welche jedoch schon in dem ersten Contrakte vom 30<sup>ten</sup> Oktober 1836 enthalten sind und hier nicht mehr in Ansatz komme.
- c) für den dritten Saal ..... 10000 fl
- d) für den vierten Saal ..... 10000 fl
- e) für den fünften Saal ..... 10000 fl
- f) für den sechsten Saal ..... 10000 fl

-----  
Summa 48000 fl

§ 11.) Es soll Herrn Hiltensperger im Beginn eines jeden Etatsjahres die Summe bestimmt werden, welche in demselben für diese Arbeit verausgabt werden soll.

Da beide Theile über die Punkte des obigen Contraktes einverstanden waren, so ward derselbe doppelt ausgefertigt, um Seiner Majestät dem Könige zur Allerhöchsten Ratifikation vorgelegt zu werden.

München den 25<sup>ten</sup> Juny 1837

[gez.] L.v.Klenze, G.Hiltensperger

[Signat] Genehmigt

München 4 November 1837

Ludwig

## Dokument 3: Programm des Odyssee-Zyklus nach Ludwig Michael Schwanthaler

### Programm zu den Zeichnungen aus der Odyssee

Jede Wand enthält nach der ausdrücklichen Anordnung S. Majestät des Königs einen Gesang –  
die Reihenfolge beginnt immer dem Eintretenden gegenüber und geht von der Linken zur  
Rechten

## Erster Saal der Odyssee!

### Erster Gesang

Homer ruft die Muße, Rathschluß der Götter daß Odyßeus heimkehre [21647]<sup>427</sup>

### Zweiter Gesang

- a. Telemachos von den Freyern verhöhnt [21648]
- b. Geht zu Schiffe, den Odysseus suchen [21649]
- c. Die Freyer belauschen Penelope beim Zertrennen des Gewandes [21650]

### Dritter Gesang

Telemachos bey Nestor am Strande [21651]

### Vierter Gesang

Penelopens Traum. Hera tröstet sie in Gestalt ihrer Amme [21652]

Telemachos u. Mentor bey Menelaos [21653]

---

<sup>427</sup> Die Zahlen in eckigen Klammern sind die entsprechenden Inventarnummern der Staatlichen Graphischen Sammlung, München. Sie wurden nach dem Erwerb des Odyssee-Zyklus mit Bleistift neben den Einträgen Schwanthalers angebracht.

## Zweyter Saal

### Fünfter Gesang

- a. Hermeias bey Calypso, die Rückkehr des Odyßeus verlangend, dieser ferne trauernd [21654]
- b. Abfahrt des Odyßeus [21655]

### Sechster Gesang

- a. Nausikaa die Wäsche anordnend [21657]
- b. Odyßeus aus dem Sturme errettet, flehend vor ihr [21658]

### Siebenter Gesang

- a. Odyßeus am Brunnen, Pallas als Mädchen ertheilt eine Auskunft über Alkinoos [21659]
- b. Odyßeus flehend vor Alkinoos und Arete [21660]

### Achter Gesang

- a. Odyßeus in den Kampfspielen mit der Scheibe werfend [21661]
  - b. Demodokos singt von Troja, Odyßeus weint. Alkinoos tröstet – Arete [21662]
- lange Bildchen in den Ecken des Saales  
Pallas und Poseidon [21663a und 21663b]
- NB. Hier wurde auch noch die Zeichnung vom Liede des Sturmes beygelegt, obwohl es nicht gemalt wurde [21656]

## Dritter Saal

### Neunter Gesang

Odyßeus vor Alkinoos seine Irrfahrten erzählend [21665]. Über der Thüre: das Geschwader<sup>428</sup> des Odyßeus [21664]

---

<sup>428</sup> In einer Anmerkung am linken unteren Rand der Seite präzisiert zu: Schiffsgeschwader.



### **Zehnter Gesang**

a. Abfahrt vom Gestade der Lästrigonen wo Odyßeus durch Abhauen des Taues das Schiff rettet.  
– die Gefährten rufen die Namen der Gefallenen [21666]

b. Odyßeus auf Kirke anstürmend, sie zu dem gewünschten Schwur zu zwingen [21667]

Bildchen über den Thüren:

1. Odysseus den mit Winden gefüllten Schlauch im Schiffe ladend, Aeolus in der Höhle [21668]

2. Hermes dem Odyßeus das Kraut Molly zeigend, gegen Kirkes Zauberkräfte [21669]

### **Elfter Gesang**

Odyßeus in der Unterwelt; Teiresias weissagt, – hinter Odyßeus der Schatten seiner Mutter in den Opfergraben stierend – Schatten: Achilles, Ajax, Herakles, Tityon, Sisyphos, Minos [21670]

Bildchen über der Thüre:

Rückkehr des Schiffes aus der Unterwelt [21671]

### **Zwölfter Gesang**

a. Die Syrenen [21672]

b. Skylla raubt sechs Gefährten aus dem Schiffe [21673]

c. Rinderraub auf Trinakria, in der Ferne Sturm [21674]

kleine Bildchen oben:

a. Elpenors Grab mit dem aufgepflanzten Ruder in der Ferne das absegelnde Schiff

b. die schlüpfende Charybdis

c. Odyßeus auf den Trümmern seines Schiffes nach Ogygia treibend [alle drei 21675]

## **Vierter Saal**

### **Dreyzehnter Gesang**

Odyßeus auf Ithaka, Athene entnebelt die Insel, die Geschenke der Fäaken in der Grotte der Nymfen geborgen [21676]

Über der Thüre:

Das heimkehrende Schiff der Fäaken versteinert Poseidon durch einen Schlag mit der Hand [21677]

### **Vierzehnter Gesang**

Odyßeus beim Schweinehirten Eumaios [21678; z.Zt. 21687]  
der Sturm dieser Nacht ist durch die 2 Bildchen über den Thüren ausgedrückt:  
Aiolos [21679] – und die Nacht [21680]  
In den langen Bildern der Ecken:  
Penelopeia klagend über die Abwesenheit des Odyßeus [21681]  
Telemachos sinnend im Schiffe, wie er Odyßeus finde [21682]

### **Fünfzehnter Gesang**

Telemachos rückkehrend auf Ithaka, der Seher Theoklymenos erklärt ihm das Augurium als  
günstig v. 524 [21683]  
Ueber der Thüre: Eumaios in seiner Jugend von Seeräubern entführt [21684]

### **Sechzehnter Gesang**

Odyßeus entdeckt sich dem Sohne [21685]  
Die Freyer, besonders Antinoos beschließen die Ermordung des Telemachos [21686]

## **Fünfter Saal**

### **Siebzehnter Gesang**

Odyßeus und Eumaios gehen zur Stadt – der Ziegenhirt Melantheus beschimpft den Odyßeus,  
der sich mit Mühe zurückhält. Telemachos schon früher abgegangen, wird von Penelope  
bewillkommt [21687]  
Dekoratives Bild:  
Odyßeus u. sein alter Hund Argos [21688]

### **Achtzehnter Gesang**

a. Odyßeus wirft den Bettler Iros – Beyfall der Freyer, im Weyrauch Eumaios [21689]

b. Penelope von den Freyern begrüßt und beschenkt, nachdem sie den endlichen Besitz ihrer Hand dem künftigen Sieger im Bogenschießen versprochen. – ihr zur Seite Telemachos [21690]

Dekoratives Bild:

Trophäe: Allegorie auf die Schwelgerey der Freyer [21691]

### **Neunzehnter Gesang**

Odyßeus von der alten Amme Eurykleia beym Fußbade an der Narbe erkannt – Penelope jammernd [21692]

Dekoratives Bild:

Odyßeus in der Jugend eben vor jenem Eber, der ihn verwundete, zu Boden stürzend [21693]

### **Zwanzigster Gesang**

a. Schwelgerisches Treiben der Freyer [21694]

b. der ausgewiesene Seher Theoklymenos prophezeit Unglück und entflieht [21695]

## **Sechster Saal**

### **Einundzwanzigster Gesang**

a. Penelope holt den Bogen des Odyßeus in der Rüstkammer [22501]

b. Während die Freyer durch den Seher vom Schießen abgemahnt werden hat Odyßeus durch die Eisen getroffen [22502]

### **Zweiundzwanzigster Gesang**

a. Die Freyer getötet [22503]

b. der Sänger und Medon, der Herold verschont [22504]

c. Odyßeus räuchert das Haus, um ihn das getreue Gesinde und Telemachos [22505]

### **Dreiundzwanzigster Gesang**

a. Odyßeus und Penelope einander umarmend – Eurykleia – Reigentanz der Dienstleute des Odyßeus, um die Ithaker über den Tod der Freyer zu täuschen [22506]

b. Das Geheimnis des Odyßeus – als allegorisches [sic] Trophäe mit Lyra, Schwert, Ruder und dem Myrthenkranz [22507]

### **Vierundzwanzigster Gesang**

a. Die Seelen der Freyer von Hermeias zur Unterwelt geführt [22508]

b. Odyßeus und Laertes einander erkennend [22509]

NB: Es sind auch noch 4 Zeichnungen von Trophäen in der Sammlung, zwey nautisch kriegerische [22511], zwey allegorische auf Schwelgerey und Hochzeit [22510].– Diese sind so zu vertheilen, daß sie im Sinne der Gesänge die langen Räume der betreffenden Säale zu füllen.

[gez.]

L. Schwanthaler

## Dokument 4: Programm der ausgeführten Wandgemälde nach Otto Geiger

### Photographien

des Gemäldezyklus der Odyssee in der Kgl. Residenz München, ausgeführt im Auftrage König Ludwig I. durch Akademieprofessor Joh. Georg Hiltensperger in den Jahren 1840-1865.

Die Reihenfolge der Bilder ist  
auftragsgemäß nach den Gesängen der  
Odyssee.

Sämtliche Bilder sind bei Zerstörung der Kgl. Residenz in den Jahren 1944/45 vernichtet worden.

### **I. Saal**

1. (Ostwand) Beschluß der Götter, Hermes zur Nymphe Kalypso auf die Insel Ogygia abzusenden. An rechter Stelle Homer und die Muse.
2. (Südwand) Die Freier der Penelope belauschen diese, wie das tagsüber gewobene Gewand nachts auflöst [sic].
3. Telemachos spricht erstmals mit den ihn verspottenden Freiern.
4. Telemachos geht mit Pallas Athene in Mentors Gestalt zu Schiff, den Vater aufzusuchen.
5. Telemachos bei Nestor, welcher am Meeresgestade Poseidon ein Opfer bringt.
6. Telemachos bei Menelaos.
7. Traum der Penelope.

### **II. Saal**

8. (Ostwand) Hermes bringt Kalypso die Botschaft, Odysseus zu entlassen.
9. Die Insel Ogygia.
10. Abreise des Odysseus von der Insel.
11. Nausikaa gibt den Mägden Befehl, die Wäsche an den Strom zu bringen.
12. Die Insel Scheria, im Vordergrund das versteinerte Schiff, das O. nach Ithaka brachte.
13. Odysseus naht Nausikaa flehend und erhält Kleidung.

14. Odysseus kommt in die Stadt; Pallas Athene zeigt den Palast des Königs.
15. Die Burg des Königs Alkinoos.
16. Odysseus fleht den König um gastliche Aufnahme an.
17. Odysseus beim Diskusspiel.
18. Der Sänger Demodokos besingt den Kampf vor Troja; Odysseus verhüllt sein Haupt.

### **III. Saal**

19. Die Schiffe der Griechen.
20. Odysseus erzählt seine Erlebnisse.
21. Odysseus erhält von Äolos den Windsack.
22. Die Lästrigen zerstören einen Teil der Griechenschiffe.
23. Odysseus zwingt die Zauberin Kirke s. Gefährten zu entzaubern.
24. Hermes zeigt Odysseus das schützende Heilkraut.
25. Odysseus in der Unterwelt.
26. Rückfahrt im Kahn mit Gefährten.
27. Die Sirenen.
28. Skylla raubt Gefährten aus dem Schiff.
29. Die Gefährten schlachten auf Trinakria Tiere aus der Herde des Sonnengottes.
30. Grab des Elpenor.
31. Die Charybdis.
32. Odysseus rettet sich auf Trümmern des zerschellten Schiffes.
33. Pallas Athene.
34. Poseidon.

### **IV. Saal**

35. Poseidon versteinert das Schiff, welches Odysseus nach Ithaka brachte.
36. Pallas entnebelt für Odysseus die Heimatinsel.
37. Allegorie der Nacht.
38. Odysseus wird vom Sauhirten Eumaios bewirtet.
39. Der Windgott Aeolos.
40. Eumaios wird als Knabe von phönizischen Seeräubern entführt.
41. Telemachos Rückkehr nach Ithaka.

- 42. Odysseus gibt sich seinem Sohne zu erkennen.
- 43. Die Freier beschließen die Ermordung des Telemachos.
- 44. Telemachos.
- 45. Penelope.

## **V. Saal**

- 46. Odysseus als Bettler verkleidet findet in s. Hause den Hund Argos.
- 47. Odysseus und Eumaios werden von dem Geishirten Melantheus beschimpft.
- 48. Odysseus wirft im Faustkampf den Bettler Iros zu Boden.
- 49. Die Freier bringen Penelope Geschenke.
- 50. Die Schaffnerin Eurykleia erkennt Odysseus beim Fußbad an der Narbe.
- 51. Odysseus auf der Jagd von einem Eber verwundet.
- 52. Die Freier bereiten sich zum Hochzeitsfest vor.
- 53. Der Sänger und Seher Theoklymenos verläßt den Saal des Festes.

## **VI. Saal**

- 54. Penelope mit dem Bogen des Odysseus.
- 55. Odysseus (als Bettler) spannt den Bogen.
- 56. Odysseus ermordet die Freier.
- 57. Der Sänger und der Herold flehen um ihr Leben.
- 58. Reinigung und Ausräucherung des Saales.
- 59. Erkennungsszene von Odysseus und Penelope.
- 60. Die Neuverbundenen erzählen sich ihre Erlebnisse.
- 61. Hermes führt die Seelen der erschlagenen Freier in die Unterwelt.
- 62. Odysseus entdeckt sich seinem Vater Laertes.

## Abbildungsverzeichnis

### 01

Julius Schnorr von Carolsfeld

Nausikaa, 1827

Holzschnitt nach einem verlorenen Entwurf für einen Münchner Odyssee-Zyklus, K. Oertel sculpsit

Abb. nach: Jordan, Max: Aus Julius Schnorr's Lehr- und Wanderjahren. Teil II, in: Zeitschrift für Bildende Kunst 2 (1867), zw. S. 296 und S. 297.

### 02

Domenico Quaglio

Die Nordseite der Königlichen Residenz im Jahr 1828, 1828

Öl auf Leinwand, 62,5 x 82,4 cm

Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Neue Pinakothek, Inv. Nr. WAF 789

Abb. nach: Neue Pinakothek, München. Katalog der Gemälde und Skulpturen, hrsg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München 2003, S. 291.

### 03

Carl Scharold

Der Festsaalbau der Residenz von München, 1847

Aquarell, 14,8 x 21 cm

Privatbesitz

Abb. nach: Aus einem Album um 1850. Aquarelle aus der Zeit König Ludwigs I., Galerie Biedermann, München 1981, Nr. 19.

### 04

Grundriss der Münchner Residenz

Nordöstlicher Gebäudeteil

Plansammlung der Bayerischen Schlösserverwaltung, München, Residenz München PH0. 0006\_2

Reproduktion: Bayerische Schlösserverwaltung, München

Beschriftungen: Matthias Memmel

### 05

Theatermuseum in der Residenz München

Ehrenhalle (1. Odysseesaal)

aus: Badenhausen, Rolf: Die Welt der Bühne hinter Glas und Rahmen. Im Theatermuseum der Clara-Ziegler-Stiftung zu München, in: Illustrierte Zeitung, Nr. 4801, Leipzig 18.03.1937, S. 335.

Reproduktion: Foto Gerhard Beyer, München

### 06

Leo von Klenze

Deckenentwurf für den 2. Odysseesaal

Feder auf Bleistift, partiell koloriert, 32,9 x 41,3 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München, Inv. Nr. 26526

Reproduktion: Staatliche Graphische Sammlung, Photothek



**07**

Leo von Klenze  
Deckenentwurf für den 2. Odysseesaal  
Feder auf Bleistift, partiell koloriert, 45,8 x 65,5 cm  
Staatliche Graphische Sammlung, München, Inv. Nr. 26536 Z

Reproduktion: Staatliche Graphische Sammlung, Photothek

**08**

Leo von Klenze  
Deckenentwurf für den 2. Odysseesaal (Detail)  
siehe Abb.7

**09**

Leo von Klenze  
Wandaufriß, Südwand des 5. Odysseesaals  
Feder und Bleistift, partiell koloriert, 54,2 x 75,5 cm  
Bayerische Staatsbibliothek, München, Klenzeana IX.15.6

Reproduktion: Fotostelle Bayerische Staatsbibliothek, München

**10**

Theatermuseum in der Residenz München  
Gemäldesaal (5. Odysseesaal), 1935  
Hanns-Holdt-Archiv, Deutsches Theatermuseum München, Negativ-Nr. 5646

Reproduktion: Foto Gerhard Beyer, München

**11**

Theatermuseum in der Residenz München  
Richard Wagner-Saal (4. Odysseesaal), 1935  
Hanns-Holdt-Archiv, Deutsches Theatermuseum München, Negativ-Nr. 5647

Reproduktion: Foto Gerhard Beyer, München

**12**

Königliche Hofbau-Intendanz  
Entwurf zur Herstellung der noch zu ergänzenden Fußböden in den Odyssee-Sälen in der k. Residenz, 1865  
Plansammlung der Bayerischen Schlösserverwaltung, München, PH3.0109

Reproduktion: Bayerische Schlösserverwaltung, München

**13**

Thomas Christian Wink  
Die Begegnung von Odysseus mit der Königstochter Nausikaa, 1772-74  
Deckenfresko im Speisesaal des Neuen Schlosses in Schleißheim

Abb. nach: Bauer, Hermann / Rupprecht, Bernhard: Corpus der barocken Deckenmalerei in Deutschland, Band 3: Freistaat Bayern, Regierungsbezirk Oberbayern, Stadt und Landkreis München, Teil 2: Profanbauten, bearbeitet von Anna Bauer-Wild und Brigitte Volk-Knüttel, München 1989, S. 505.

**14**

John Flaxman  
Illustrationen zur Odyssee, 1792/93  
hier: Ulysses following the car of Nausicaa  
16,9 x 29,2 cm

Abb. nach: Essick, Robert / La Belle, JeniJoy: Flaxman's illustrations to Homer. Drawn by John Flaxman. Engraved by William Blake and others, New York 1977, Odyssey plate 11.

**15**

Bonaventura Genelli  
Illustrationen zur Odyssee, 1838 vollendet  
hier: Eurykleia erkennt Odysseus wieder

Abb. nach: Ebert, Hans: Buonaventura Genelli. Leben und Werk, Weimar 1971, S. 88.

**16**

Unbekannter Künstler  
Odyssee-Zyklus aus einem römischen Patrizierhaus, 1. Jh. v. Chr.  
hier: Odysseus in der Unterwelt

Abb. nach: Andreae, Bernard: Odysseus. Mythos und Erinnerung (Ausstellungskatalog Haus der Kunst München 1999/2000), Mainz 1999, S. 254.

**17**

Johann Wilhelm Tischbein  
Odysseus und Nausikaa, 1819  
Öl auf Leinwand, 223 x 177 cm  
Wandbild aus dem Homer-Zimmer des Oldenburger Schlosses, heute Großherzogliches Schloss Eutin

Abb. nach: Sucrow, Alexandra / Reindl, Peter (Red.): Das Homer-Zimmer für den Herzog von Oldenburg. Ein klassizistisches Bildprogramm des „Goethe-Tischbein“ (Ausstellungskatalog Landesmuseum Oldenburg 1994), Oldenburg 1994, S. 68.

**18**

Homer-Zimmer [zerstört]  
Römisches Haus, Leipzig 1836  
Wandbilder von Friedrich Preller d.Ä.

Abb. nach: Friedrich Preller. Ausstellung anlässlich seines 100. Todestages, hrsg. v. den Kunstsammlungen zu Weimar, Weimar 1975, ohne Paginierung.

**19**

Ludwig Michael Schwanthaler (Entwurf) und Georg Hiltensperger (Ausführung)  
Zweites Vorzimmer des Königs im 1. Obergeschoss des Königsbaus der Münchner Residenz [zerstört]

Abb. nach: Hojer, Gerhard: Die Prunkappartements Ludwigs I. im Königsbau der Münchner Residenz. Architektur und Dekoration, München 1992, S. 50.

**20**

Julius Schnorr von Carolsfeld  
Servicesaal des Königs im 1. Obergeschoss des Königsbaus der Münchner Residenz, Entwurf  
Staatliche Graphische Sammlung, München

Abb. nach: Hojer, Gerhard: Die Prunkappartements Ludwigs I. im Königsbau der Münchner Residenz. Architektur und Dekoration, München 1992, S. 74.

**21**

Ludwig Michael Schwanthaler

Skizze zur Szene „Nausikaa die Wäsche anordnend“ (6. Gesang)

Feder und Bleistift, 20,3 x 27,2 cm

Münchner Stadtmuseum, Sammlung Graphik und Gemälde, Sammlung Schwanthaler S 535

Fotografie des Originals: Matthias Memmel

**22**

Ludwig Michael Schwanthaler

Skizze zur Szene „Nausikaa die Wäsche anordnend“ (6. Gesang)

Feder und Bleistift, 20,7 x 28,9 cm

Münchner Stadtmuseum, Sammlung Graphik und Gemälde, Sammlung Schwanthaler S 536

Fotografie des Originals: Dr. Johannes Schallmoser, München

**23**

Ludwig Michael Schwanthaler

Skizze zur Szene „Nausikaa die Wäsche anordnend“ (6. Gesang)

Feder und Bleistift, 14,5 x 18,5 cm

Münchner Stadtmuseum, Sammlung Graphik und Gemälde, Sammlung Schwanthaler S 532

Fotografie des Originals: Matthias Memmel

**24**

Michelangelo Buonarroti

Die Erschaffung des Adam, 1508-12

Deckenfresko der Sixtinischen Kapelle, Rom-Vatikanstaat

Abb. nach: Die Sixtinische Kapelle. Eine bebilderte Führung (Edizioni Musei Vaticani), Rom 2002, S. 40.

**25**

Ludwig Michael Schwanthaler

Telemachos bey Nestor am Strande (Detail)

vgl. Katalog-Nr.5 der vorliegenden Arbeit

**26**

Georg Hiltensperger

Hermes bringt Kalypso die Botschaft, Odysseus zu entlassen [zerstört]

Ostwand des 2. Odysseesaals

aus: Fotoalbum der ausgeführten Wandgemälde des Odyssee-Zyklus, Staatliche Graphische Sammlung, München, Bestand Hiltensperger, ohne Inventarnummer, Abbildung Nr. 8

Fotografie des Originals: Matthias Memmel

**27**

Ludwig Michael Schwanthaler

Skizze für den Odyssee-Zyklus (Detail)

Feder und Bleistift, 18,7 x 13,2 cm

Münchner Stadtmuseum, Sammlung Graphik und Gemälde, Sammlung Schwanthaler S 1599

Fotografie des Originals: Matthias Memmel

**28**

Ludwig Michael Schwanthaler  
Skizze für den Odyssee-Zyklus  
Bleistift, 20,7 x 34,8 cm  
Münchner Stadtmuseum, Sammlung Graphik und Gemälde, Sammlung Schwanthaler S 531

Fotografie des Originals: Dr. Johannes Schallmoser, München

**29**

Georg Hiltensperger  
Odysseus erzählt seine Erlebnisse [zerstört]  
aus: Fotoalbum der ausgeführten Wandgemälde des Odyssee-Zyklus, Staatliche Graphische Sammlung, München,  
Bestand Hiltensperger, ohne Inventarnummer, Abbildung Nr. 20

Fotografie des Originals: Matthias Memmel

**30**

Leo von Klenze (Baubüro?)  
Wandaufriß, Nord- und Südwall des 4. Odysseesaals  
Feder und Bleistift, 66 x 45 cm  
Bayerische Schlösserverwaltung, Zugangsnummer 2344

Reproduktion: Bayerische Schlösserverwaltung, München

**31**

Ludwig Michael Schwanthaler  
Pause nach 3 Entwürfen für den Odyssee-Zyklus  
Bleistift, 40,8 x 68,2 cm  
Münchner Stadtmuseum, Sammlung Graphik und Gemälde, Sammlung Schwanthaler S 522/1-3

Fotografie des Originals: Dr. Johannes Schallmoser, München

**32**

Georg Hiltensperger  
Odysseus fleht den König um gastliche Aufnahme an [zerstört]  
aus: Fotoalbum der ausgeführten Wandgemälde des Odyssee-Zyklus, Staatliche Graphische Sammlung, München,  
Bestand Hiltensperger, ohne Inventarnummer, Abbildung Nr. 16

Fotografie des Originals: Matthias Memmel

**33**

Ludwig Michael Schwanthaler  
Odysseus bei den Zyklopen, 1816  
Feder und Bleistift, aquarelliert, 17,7 x 23 cm  
Münchner Stadtmuseum, Sammlung Graphik und Gemälde, Sammlung Schwanthaler S 32

Abb. nach: Oberwalder, Waltrude u.a. (Red.): Die Bildhauerfamilie Schwanthaler 1633-1848. Vom Barock zum Klassizismus (Ausstellungskatalog Augustinerchorherrenstift Reichersberg am Inn 1974), Linz <sup>2</sup>1974, Farbtafel XIV.

**34**

Louis Gallait

Die Abdankung Kaiser Karls V. zugunsten seines Sohnes Philipps II. zu Brüssel am 25. Oktober 1555 (kleinere Wiederholung des Originals für Wilhelm II., König der Niederlande), 1842

Öl auf Leinwand, 122,1 x 170,3 cm

Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt am Main, Inv. Nr. 947

Abb. nach: Germer, Stefan / Zimmermann, Michael F. (Hrsg.): Bilder der Macht. Macht der Bilder. Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts, München 1997, S. 253.

**35**

Carl Piloty

Seni vor der Leiche Wallensteins, 1855

Öl auf Leinwand, 312 x 365 cm

Bayerische Staatsgemäldesammlungen, München, Neue Pinakothek, Inv. Nr. WAF 770

Abb. nach: Neue Pinakothek, München. Katalog der Gemälde und Skulpturen, hrsg. von den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen, München 2003, S. 282.

**36**

Johann Heinrich Ramberg

Homer's Ilias, seriös und comisch, in ein und zwanzig radirten Blättern, 1827/28

hier: Achill vom Kampf mit Agamemnon zurück, 1827

Abb. nach: Rohr, Alheidis von: Johann Heinrich Ramberg, 1763 – Hannover – 1840. Maler für König und Volk (Ausstellungskatalog Historisches Museum Hannover 1998), Hannover 1998, S. 186.

**37**

Honoré Daumier

Histoire ancienne

hier: Présentation d'Ulysse à Nausica, 1842

Abb. nach: Cieri, Marie / Saunders, Karen / Slater, Laurie (Hrsg.): Honoré Daumier. Histoire ancienne, Los Angeles 1975, S. 13.

**38**

Lovis Corinth

Odysseus im Kampf mit dem Bettler, 1903

Öl auf Leinwand, 83 x 108 cm

Nationalgalerie, Prag, Inv. Nr. 0-4238

Abb. nach: Schuster, Peter-Klaus / Vitali, Christoph / Butts, Barbara (Hrsg.): Lovis Corinth (Ausstellungskatalog Haus der Kunst München und Nationalgalerie Berlin 1996), München und New York 1996, S. 158.

**39**

Georg Hiltensperger

Odysseus und Nausikaa

Bleistift, 35,0 x 44,0 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München, Inv.Nr. 48617

Reproduktion: Staatliche Graphische Sammlung, Photothek

**40**

Georg Hiltensperger

Die Phäaken bringen den schlafenden Odysseus ans Ufer der Insel Ithaka

Bleistift und Gouache, 32,6 x 44,0 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München, Inv.Nr. 48620

Reproduktion: Staatliche Graphische Sammlung, Photothek

**41**

Album mit den ausgeführten Wandbildern des Odyssee-Zyklus in der Münchner Residenz

35,8 x 27,5 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München, ohne Inventarnummer

Fotografie des Originals: Matthias Memmel

**42**

Ludwig Michael Schwanthaler (Werkstatt)

Wandaufriss, Westwand des 6. Odysseesaals

Feder und Bleistift, 29,5 x 48 cm

Privatbesitz, T u 11

Fotografie des Originals: Dr. Johannes Schallmoser, München

**43**

Ludwig Michael Schwanthaler

Zeichnung vom Liede des Sturmes

Bleistift, 43 x 52 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München, Inv. Nr. 21656

Reproduktion: Staatliche Graphische Sammlung, Photothek

**44**

Georg Hiltensperger

Die Insel Ogygia [zerstört]

Supraporte, Ostwand des 2. Odysseesaals

aus: Fotoalbum der ausgeführten Wandgemälde des Odyssee-Zyklus, Staatliche Graphische Sammlung, München, Bestand Hiltensperger, ohne Inventarnummer, Abbildung Nr. 9

Fotografie des Originals: Matthias Memmel

**45**

Georg Hiltensperger

Die Insel Scheria, im Vordergrund das versteinerte Schiff, das Odysseus nach Ithaka brachte [zerstört]

Supraporte, Südwand des 2. Odysseesaals

aus: Fotoalbum der ausgeführten Wandgemälde des Odyssee-Zyklus, Staatliche Graphische Sammlung, München, Bestand Hiltensperger, ohne Inventarnummer, Abbildung Nr. 12

Fotografie des Originals: Matthias Memmel

**46**

Georg Hiltensperger

Die Burg des Königs Alkinoos [zerstört]

Supraporte, Westwand des 2. Odysseesaals

aus: Fotoalbum der ausgeführten Wandgemälde des Odyssee-Zyklus, Staatliche Graphische Sammlung, München, Bestand Hiltensperger, ohne Inventarnummer, Abbildung Nr. 15

Fotografie des Originals: Matthias Memmel

**47**

Georg Hiltensperger

Die Neuverbundenen erzählen sich ihre Erlebnisse [zerstört]

Westwand des 6. Odysseesaals

aus: Fotoalbum der ausgeführten Wandgemälde des Odyssee-Zyklus, Staatliche Graphische Sammlung, München, Bestand Hiltensperger, ohne Inventarnummer, Abbildung Nr. 60

Fotografie des Originals: Matthias Memmel

**48**

Bonaventura Genelli

Illustrationen zur Odyssee, vollendet 1838

hier: Odysseus und Penelope erzählen sich ihre Erlebnisse

Abb. nach: Demont, Paul: Ilias und Odyssee. Homers Welt in Bildern, München 1995, S. 248f.

**49**

Georg Hiltensperger

Odysseus kommt in die Stadt; Pallas Athene zeigt den Palast des Königs [zerstört]

Westwand des 2. Odysseesaals

aus: Fotoalbum der ausgeführten Wandgemälde des Odyssee-Zyklus, Staatliche Graphische Sammlung, München, Bestand Hiltensperger, ohne Inventarnummer, Abbildung Nr. 14

Fotografie des Originals: Matthias Memmel

**50**

Georg Hiltensperger

Odysseus (als Bettler) spannt den Bogen [zerstört]

Ostwand des 6. Odysseesaals

aus: Fotoalbum der ausgeführten Wandgemälde des Odyssee-Zyklus, Staatliche Graphische Sammlung, München, Bestand Hiltensperger, ohne Inventarnummer, Abbildung Nr. 55

Fotografie des Originals: Matthias Memmel

**51**

Georg Hiltensperger

Erkennungsszene von Odysseus und Penelope [zerstört]

Westwand des 6. Odysseesaals

aus: Fotoalbum der ausgeführten Wandgemälde des Odyssee-Zyklus, Staatliche Graphische Sammlung, München, Bestand Hiltensperger, ohne Inventarnummer, Abbildung Nr. 59

Fotografie des Originals: Matthias Memmel

**52**

Georg Hiltensperger

Pallas entnebelt für Odysseus die Heimatinsel [zerstört]

Ostwand des 4. Odysseesaals

aus: Fotoalbum der ausgeführten Wandgemälde des Odyssee-Zyklus, Staatliche Graphische Sammlung, München, Bestand Hiltensperger, ohne Inventarnummer, Abbildung Nr. 36

Fotografie des Originals: Matthias Memmel

**53**

Georg Hiltensperger

Telemachos Rückkehr nach Ithaka [zerstört]

Westwand des 4. Odysseesaals

aus: Fotoalbum der ausgeführten Wandgemälde des Odyssee-Zyklus, Staatliche Graphische Sammlung, München, Bestand Hiltensperger, ohne Inventarnummer, Abbildung Nr. 41

Fotografie des Originals: Matthias Memmel

**54**

Georg Hiltensperger

Odysseus zwingt die Zauberin Kirke seine Gefährten zu entzaubern [zerstört]

Südwand des 3. Odysseesaals

aus: Fotoalbum der ausgeführten Wandgemälde des Odyssee-Zyklus, Staatliche Graphische Sammlung, München, Bestand Hiltensperger, ohne Inventarnummer, Abbildung Nr. 23

Fotografie des Originals: Matthias Memmel

**55**

Georg Hiltensperger

Odysseus rettet sich auf Trümmern des zerschellten Schiffes [zerstört]

Nordwand des 3. Odysseesaals

aus: Fotoalbum der ausgeführten Wandgemälde des Odyssee-Zyklus, Staatliche Graphische Sammlung, München, Bestand Hiltensperger, ohne Inventarnummer, Abbildung Nr. 32

Fotografie des Originals: Matthias Memmel

**56**

Georg Hiltensperger

Odysseus wirft im Faustkampf den Bettler Iros zu Boden [zerstört]

Südwand des 5. Odysseesaals

aus: Fotoalbum der ausgeführten Wandgemälde des Odyssee-Zyklus, Staatliche Graphische Sammlung, München, Bestand Hiltensperger, ohne Inventarnummer, Abbildung Nr. 48

Fotografie des Originals: Matthias Memmel

**57**

Grundriss der Münchner Residenz

Erdgeschoss des Festsaalbaus

Plansammlung der Bayerischen Schlösserverwaltung, München

Abb. nach: Hojer, Gerhard: Der Festsaalbau der Münchner Residenz, in: Böning-Weis, Susanne / Hemmeter, Karlheinz / Langenstein, York (Hrsg.): Monumental. Festschrift für Michael Petzet zum 65. Geburtstag am 12. April 1998, München 1998, S. 706.

**58**

Theatermuseum in der Residenz München

Littmann-Saal (2. Odysseesaal), 1935

aus: Rapp, Franz: Das Theater-Museum der Clara Ziegler-Stiftung in München. Zur 25-Jahr-Feier seines Bestehens, in: Der neue Weg, 64. Jahrgang, 15. Juni 1935, S. 295

Reproduktion: Bayerische Staatsbibliothek, München



**59**

Theatermuseum in der Residenz München  
Klassik-Saal, Blick gen Südosten (3. Odysseesaal), 1935  
Hanns-Holdt-Archiv, Deutsches Theatermuseum München, Negativ-Nr. 5640

Reproduktion: Foto Gerhard Beyer, München

**60**

Theatermuseum in der Residenz München  
Klassik-Saal, Blick gen Südwesten (3. Odysseesaal), 1935  
Hanns-Holdt-Archiv, Deutsches Theatermuseum München, Negativ-Nr. 5649

Reproduktion: Foto Gerhard Beyer, München

**61**

Zerstörter Festsaalbau der Münchner Residenz  
Aufnahme des 5. Odysseesaals, nach 1945  
Plansammlung der Bayerischen Schlösserverwaltung, München, FZ3\_0056

Reproduktion: Bayerische Schlösserverwaltung, München

**62**

Angelika Kauffmann  
Penelope von Eurykleia geweckt, 1772  
Öl auf Leinwand, 75,0 x 109,9 cm  
Vorarlberger Landesmuseum, Bregenz, Inv. Nr. Gem 990

Abb. nach: Baumgärtel, Bettina (Hrsg.): Angelika Kauffmann (Ausstellungskatalog Kunstmuseum Düsseldorf, Haus der Kunst München und Bündner Kunstmuseum Chur 1998/99), Ostfildern-Ruit 1998, S. 378.

**63**

Georg Hiltensperger  
Traum der Penelope [zerstört]  
Nordwand des 1. Odysseesaals  
aus: Fotoalbum der ausgeführten Wandgemälde des Odyssee-Zyklus, Staatliche Graphische Sammlung, München,  
Bestand Hiltensperger, ohne Inventarnummer, Abbildung Nr. 7

Fotografie des Originals: Matthias Memmel

**64**

Friedrich Preller d.Ä..  
Die Gefährten von Kirke verwandelt, 1869  
Wachsfarben auf Kalkputz, 155 x 92 cm  
Bestandteil des Odyssee-Zyklus im großherzoglichen Museum in Weimar

Abb. nach: Friedrich Preller. Ausstellung anlässlich seines 100. Todestages, hrsg. v. den Kunstsammlungen zu Weimar, Weimar 1975, ohne Paginierung.

# Abbildungen



1

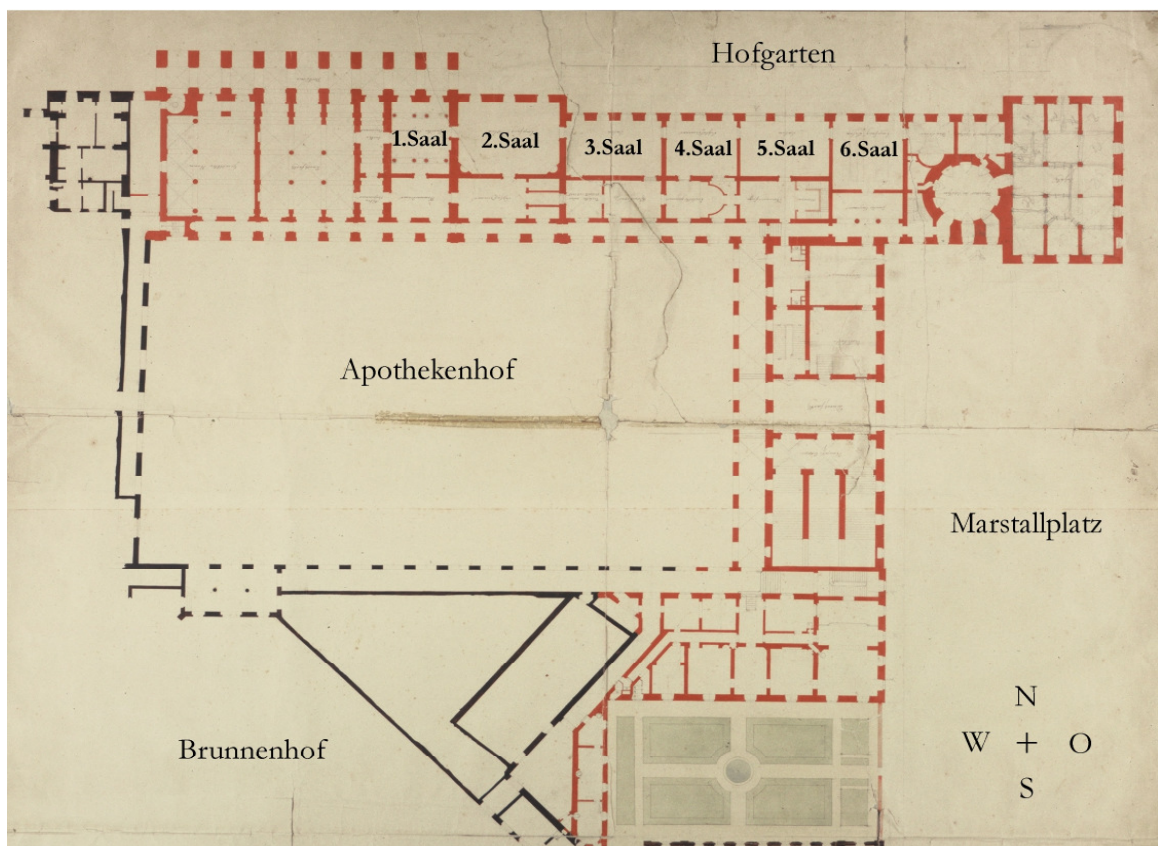


2





3

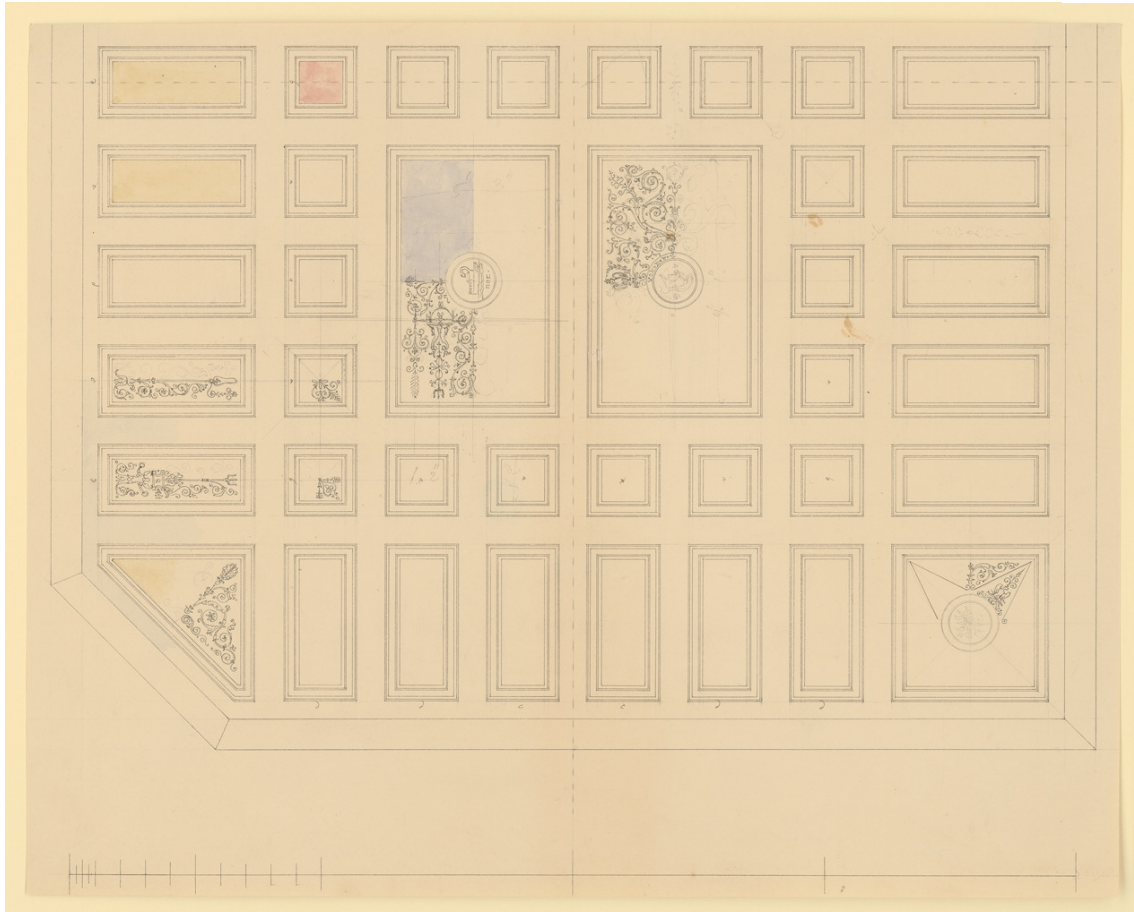


4

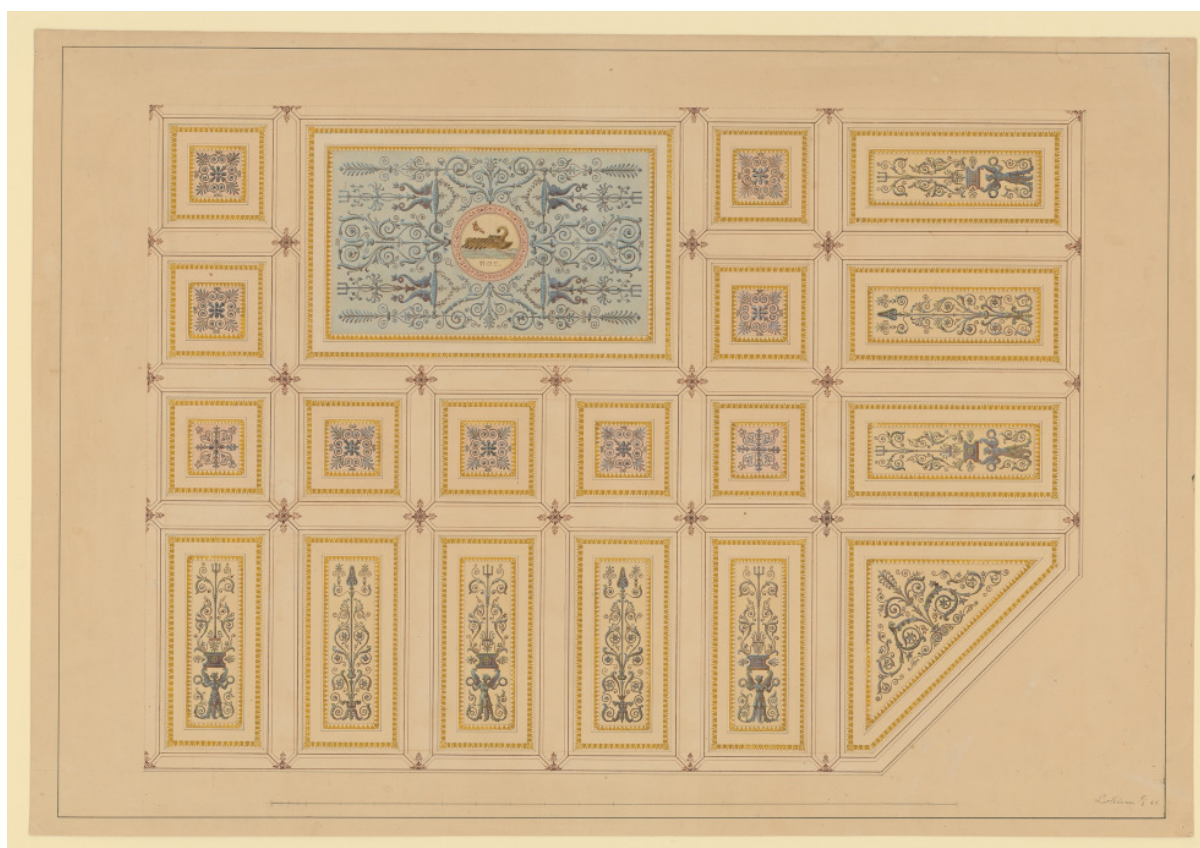




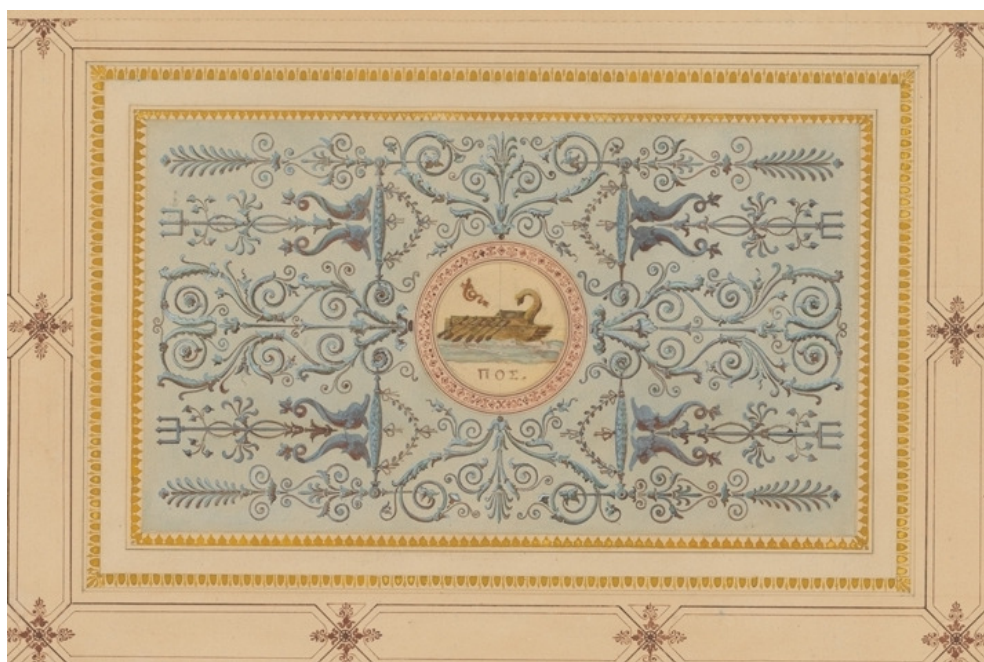
5



6



7



8







10



11

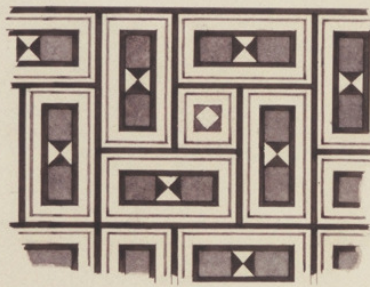


*Entwurf  
zur Herstellung der nach zu ergänzenden Fußböden in den Oeffnen Saalen in der k. Residenz*

*N Saal*



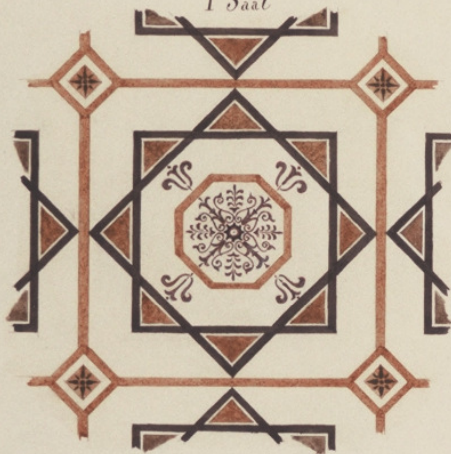
*V Saal*



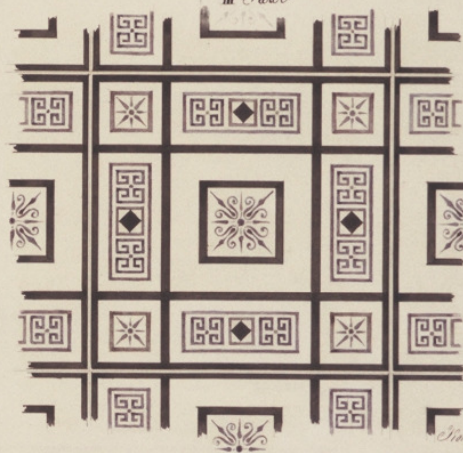
*VI Saal*



*I Saal*



*III Saal*

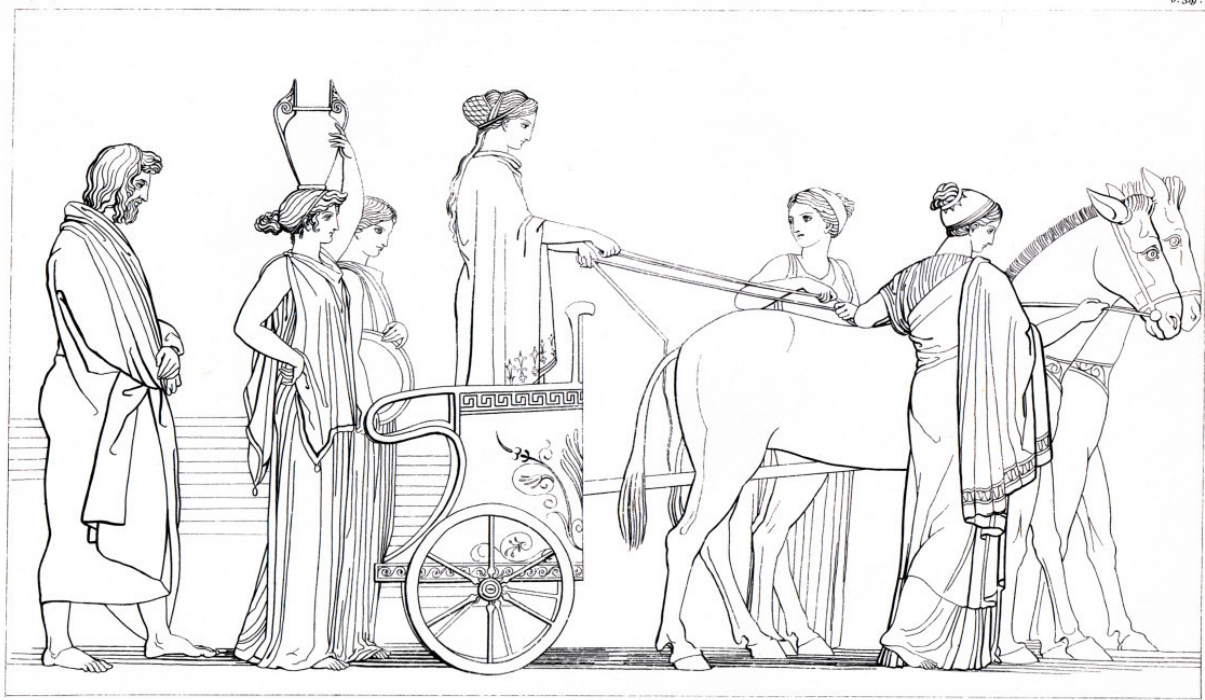


*Gezeichnet von H. v. S. 1868  
Herrn Hofrath v. S.  
Königl. Hof- und  
Bau-Departement*





13

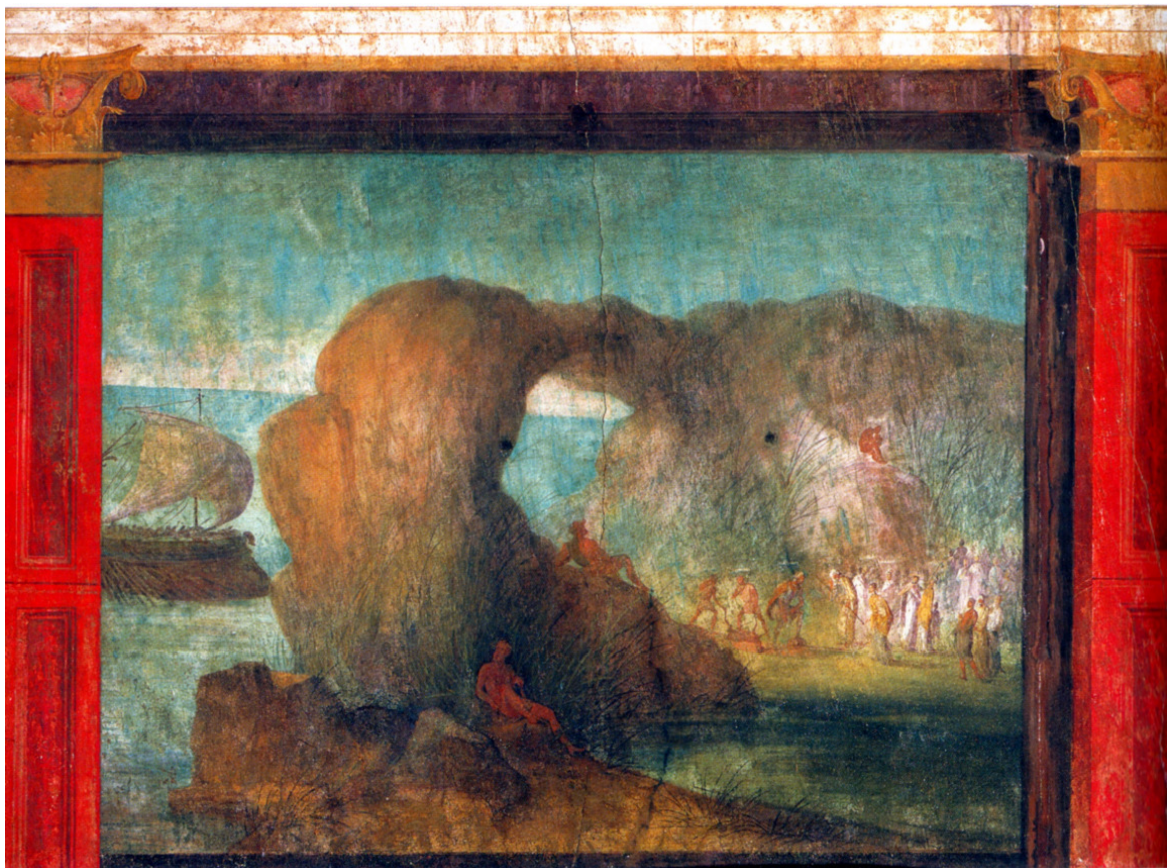


14





15



16



17



18





19



20



21



22



23





24



25

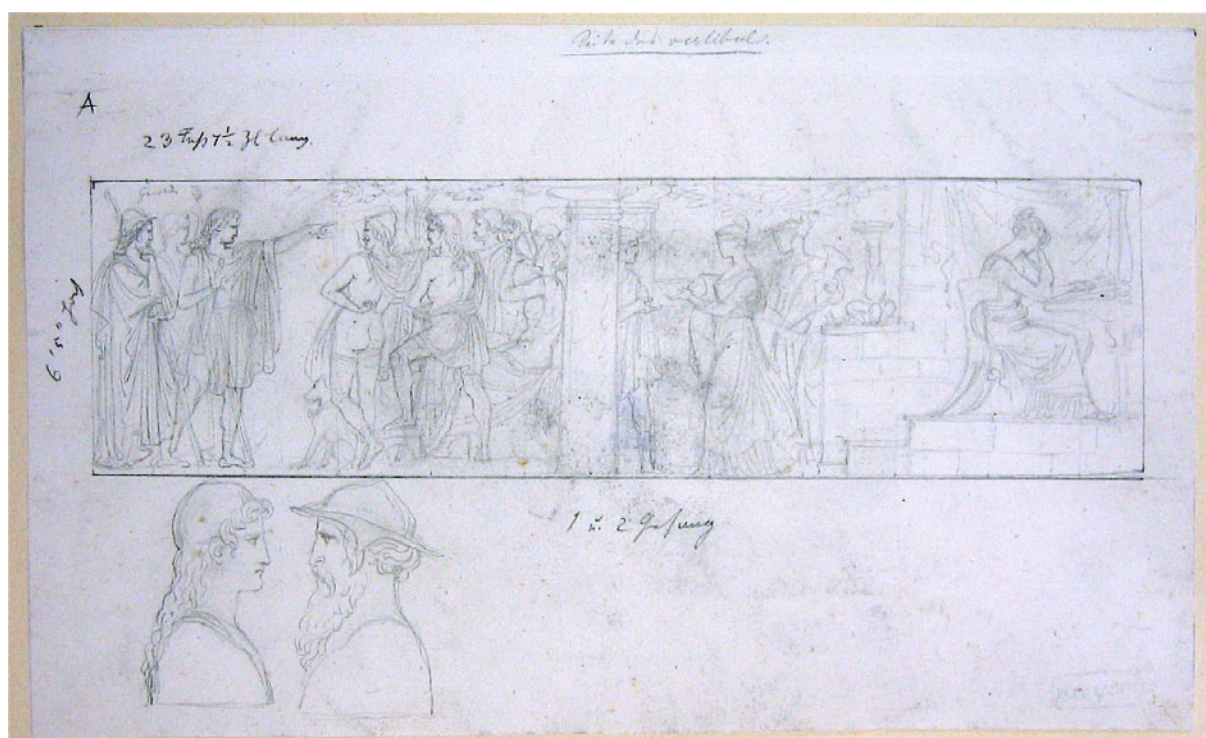


26





27



28





29 ↑

30 →

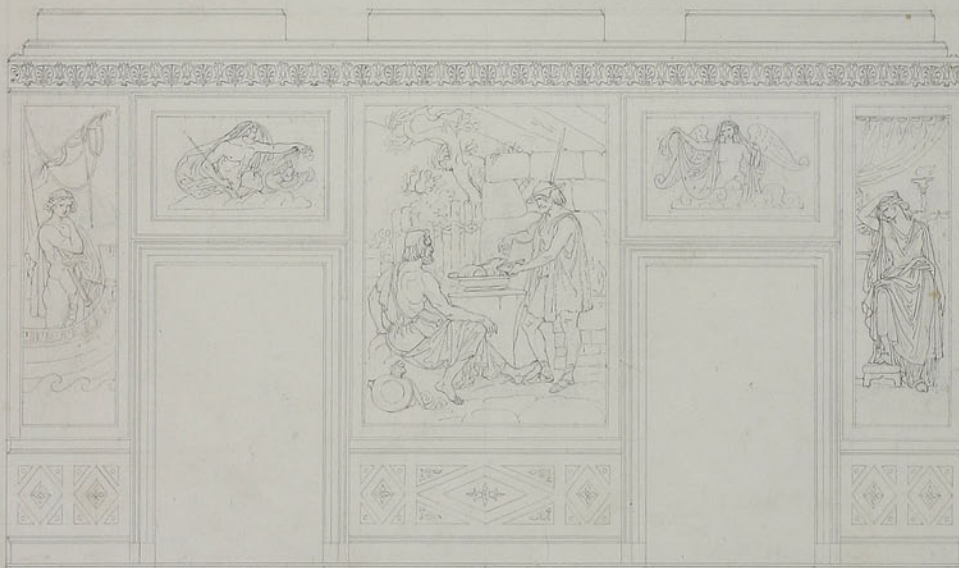
31 ↓



IV<sup>te</sup> *Clay's Hall*



1710. 1711.



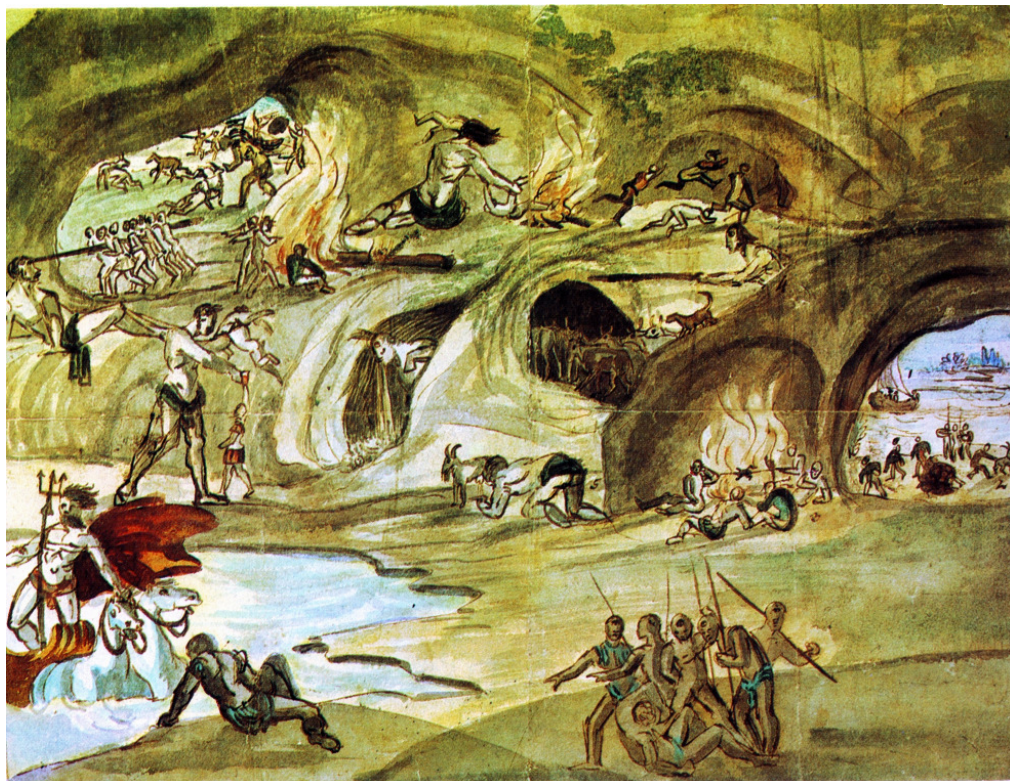
1710. 1711.

1710. 1711.





32



33





34



35





Homers Ilias, seriös und comisch, 21 Radierungen, Hannover 1828. Athena hält Achill vom Kampf mit Agamemnon zurück, 1827 (Voss, I. Gesang V. 188 -200). Hinter den beiden Streitenden sitzt der Heeresprophet Kalchas, in dem komischen Blatt ist er als jüdischer Priester dargestellt.



36



37



38

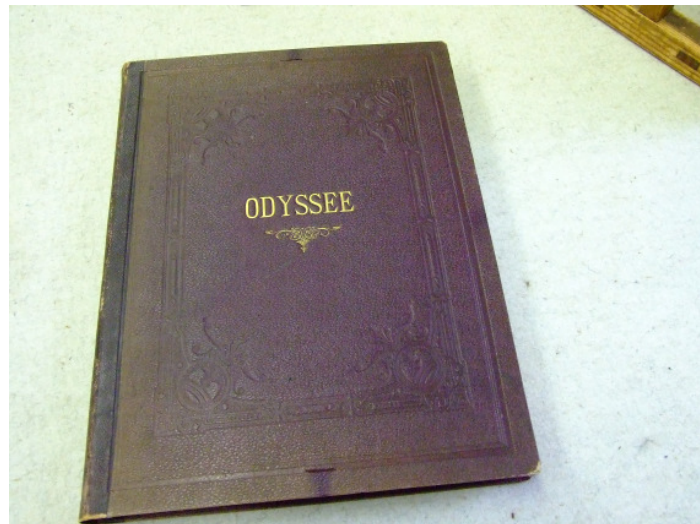




39



40



41



42



43





44



45

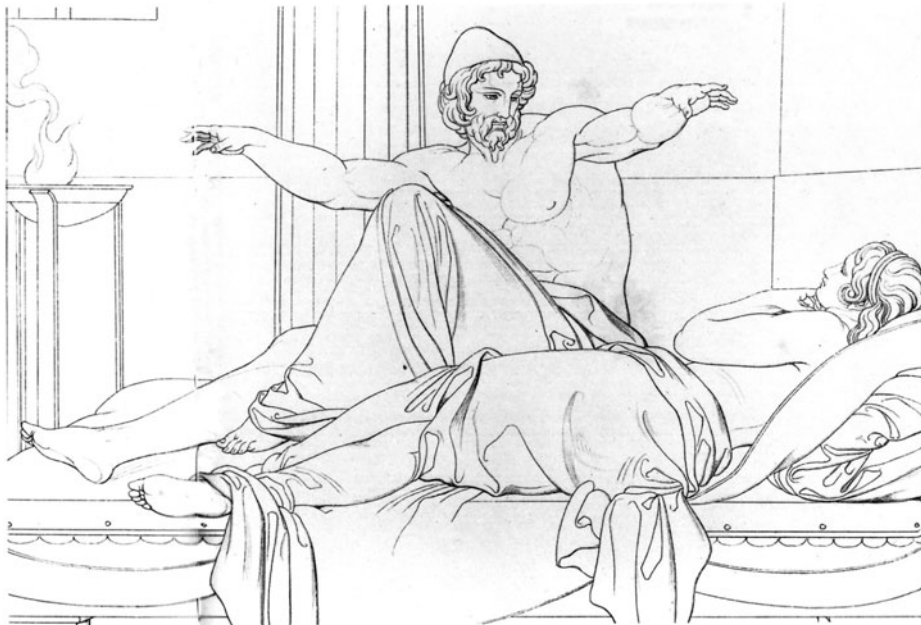


46





47



48







50



51





52

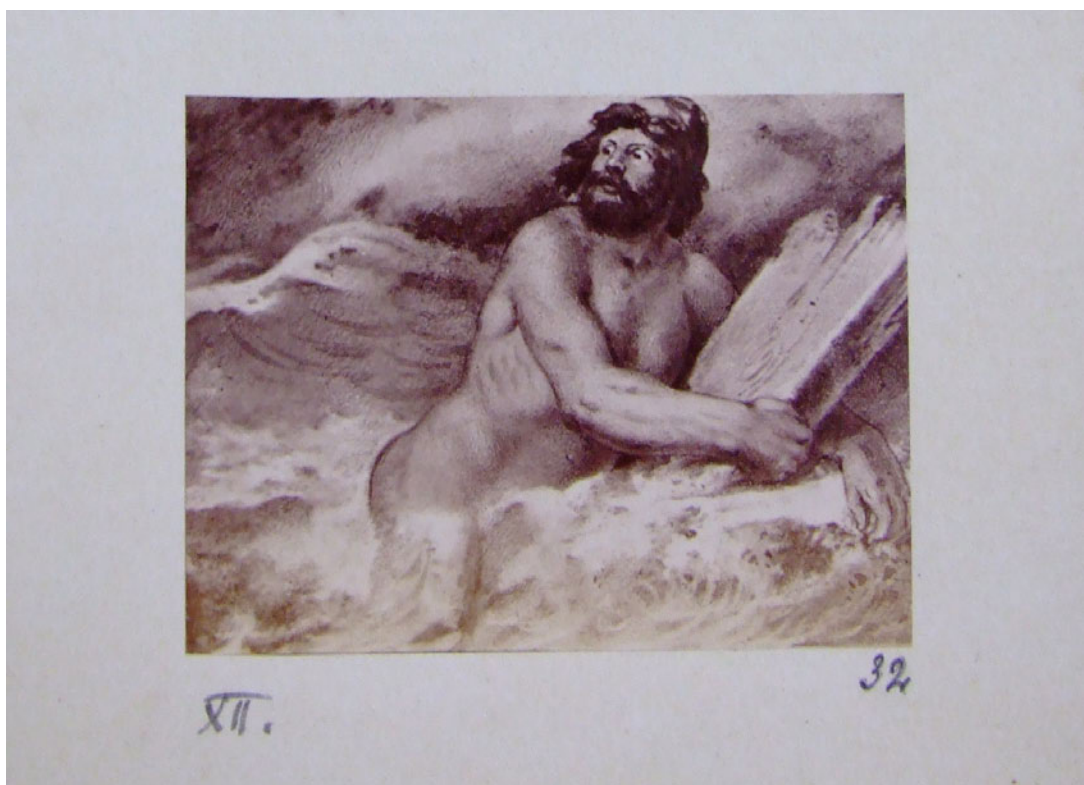


53





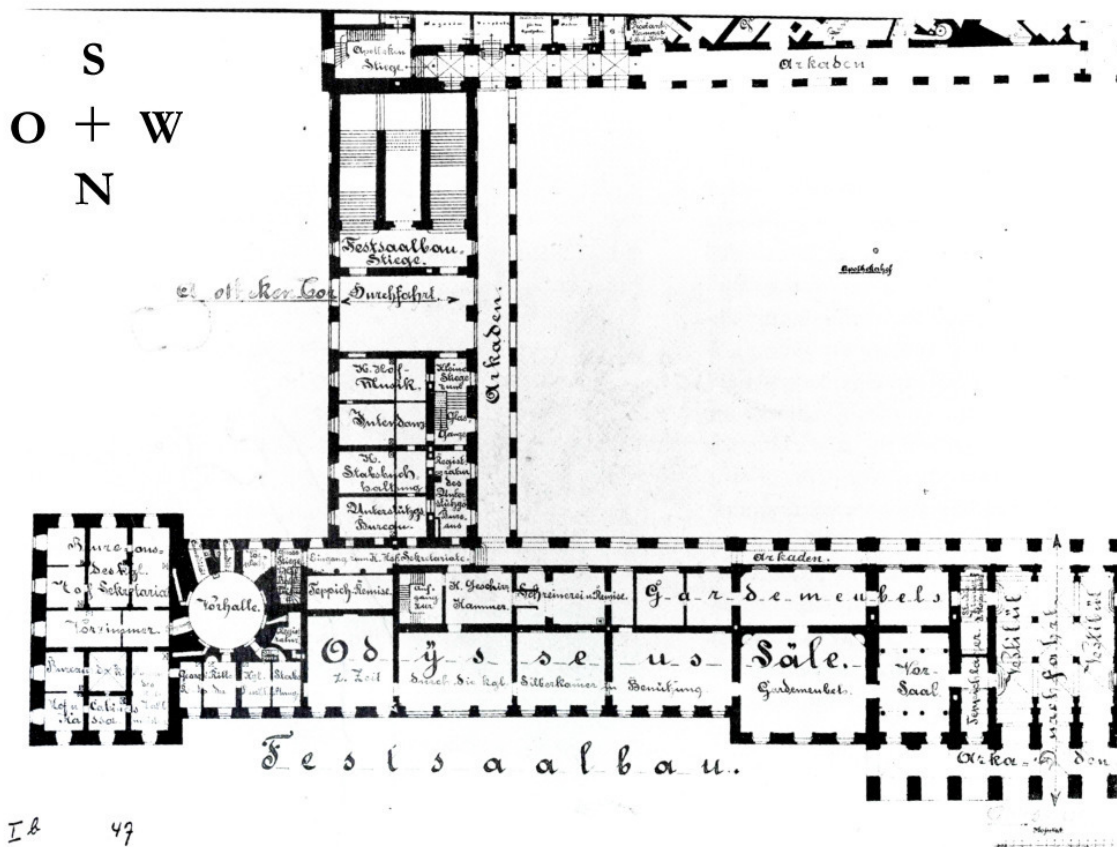
54



55



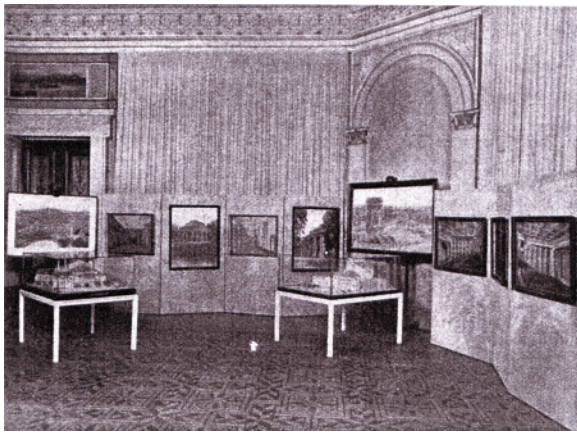
56



I 8 49

57





58



59



60



61



62



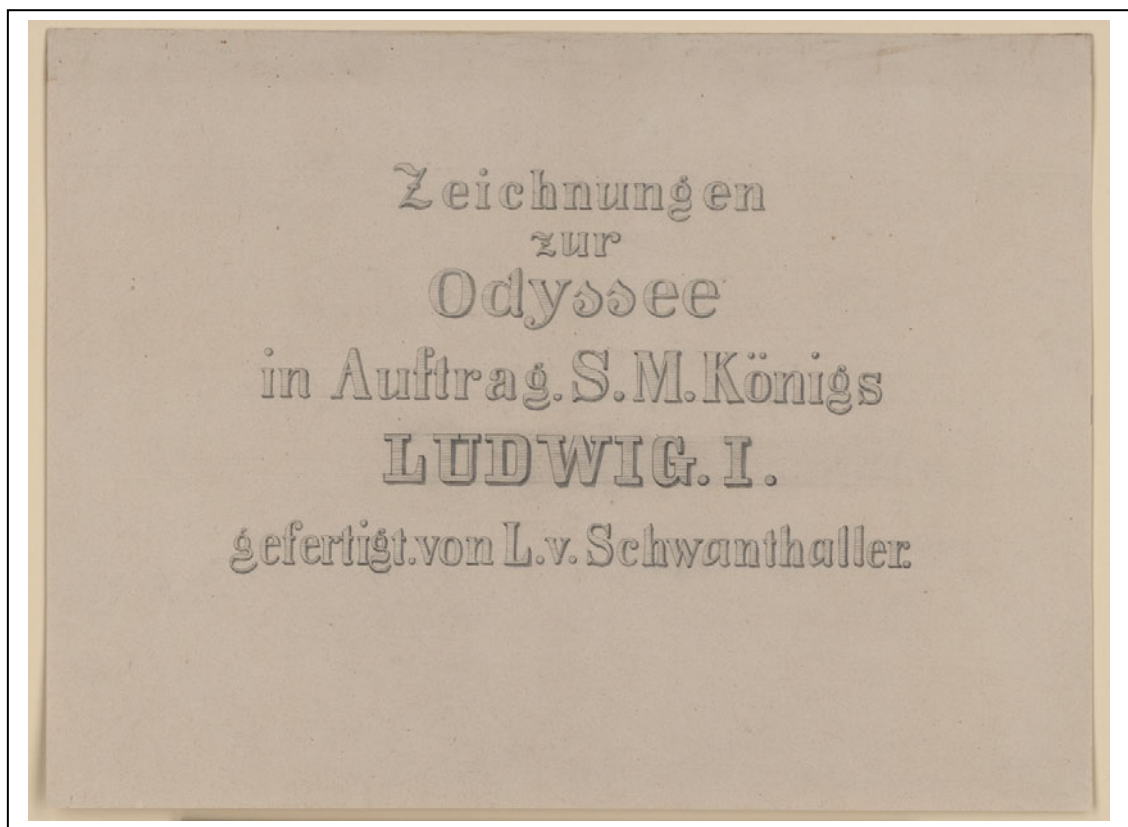


63



64

Katalog des Odyssee-Zyklus  
von Ludwig Michael Schwanthaler



Titelblatt des Odyssee-Zyklus  
Staatliche Graphische Sammlung, München  
zu Inv.Nr. 21647 bis 21695

Der folgende Katalog des Odyssee-Zyklus richtet sich in der Reihenfolge und Benennung der Zeichnungen nach dem eigenhändig verfassten Programm von Ludwig Michael Schwanthaler (Anhang, Dokument 3). Die bereits von Schwanthaler selbst ausgeschiedene Zeichnung „vom Liede des Sturmes“ (SGSM, Inv. Nr. 21656; vgl. Abb.43) wurde nicht in den Katalog aufgenommen. Alle Reproduktionen im Katalog wurden dankenswerterweise von der Photothek der Staatlichen Graphischen Sammlung, München angefertigt.

Im Katalog verwendete Abkürzungen:

BSB	Bayerische Staatsbibliothek, München
MStM	Münchner Stadtmuseum, Graphische Sammlung
SGSM	Staatliche Graphische Sammlung, München

Homer ruft die Muße, Rathschluß der Götter daß Odyßeus heimkehre

Bleistift  
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 33,5 x 101 cm  
Bildmaß: 31,5 x 99,5 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München  
Inv. Nr. 21647

Anbringung: Ostwand des 1. Saals (1. Gesang)  
Bemerkungen: ---



## Telemachos von den Freyern verhöhnt

Bleistift  
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 40 x 42 cm

Bildmaß: 30 x 24 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 21648

Anbringung: Südwand des 1. Saals (2. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch Privatbesitz, T u 1; MStM, S 521; die Szene spielt im ersten Gesang, wurde von Schwanthaler aber wohl aus Platzgründen dem zweiten Gesang zugeordnet





[Telemachos] Geht zu Schiffe, den Odysseus suchen

Bleistift  
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 42 x 62 cm  
Bildmaß: 31 x 51,5 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München  
Inv. Nr. 21649

Anbringung: Südwand des 1. Saals (2. Gesang)  
Bemerkungen: siehe auch MStM, S 486, S 502 und S 534; SGSM, Inv. Nr. 48633 (Letzteres derzeit Georg Hiltensperger zugeschrieben. Der Zeichenstil und das Monogramm [„LS“ ligiert] sprechen aber begründet dafür, das Blatt Ludwig Michael Schwanthaler zuzuschreiben.)



## Die Freyer belauschen Penelope beim Zertrennen des Gewandes

Bleistift  
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 32,5 x 53 cm

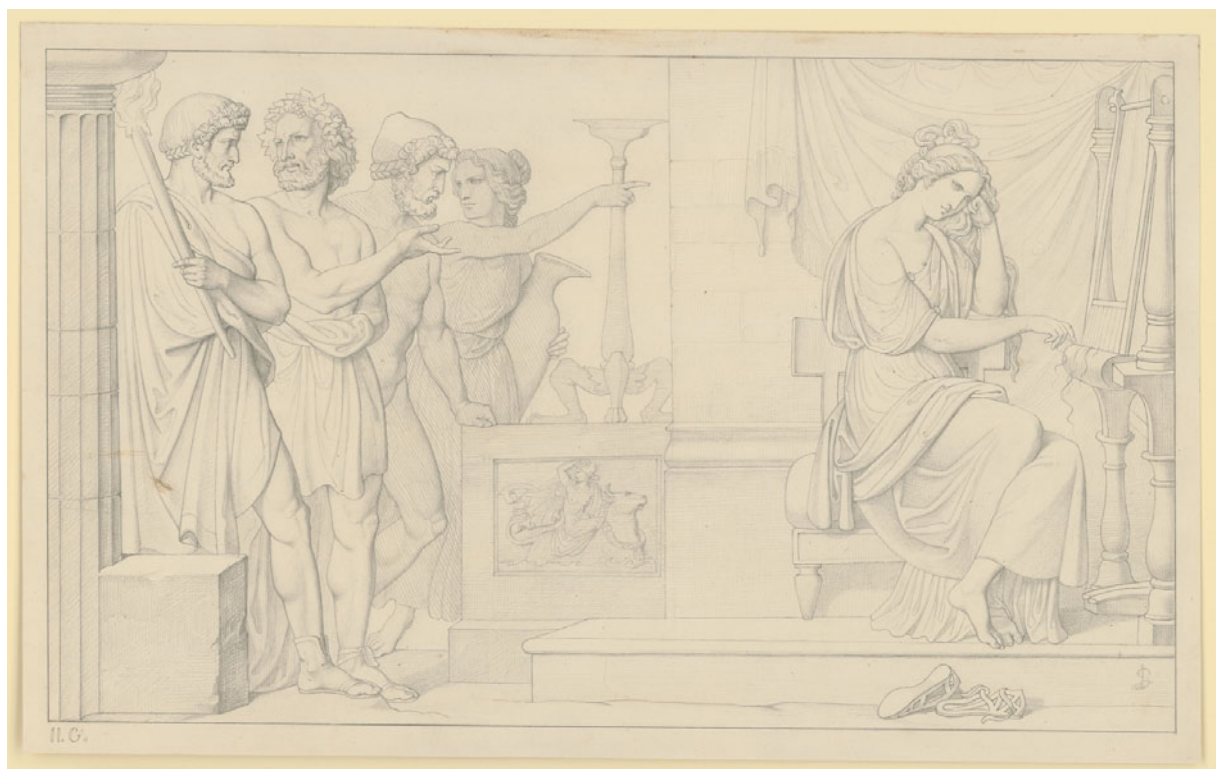
Bildmaß: 30 x 50,5 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 21650

Anbringung: Südwand des 1. Saals (2. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch MStM, S 501



## Telemachos bey Nestor am Strande

Bleistift  
nicht monogrammiert

Blattmaß: 31,5 x 92 cm  
Bildmaß: 29,5 x 90,5 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München  
Inv. Nr. 21651

Anbringung: Westwand des 1. Saals (3. Gesang)  
Bemerkungen: siehe auch BSB, Klenzeana X, 3





## Penelopens Traum. Hera tröstet sie in Gestalt ihrer Amme

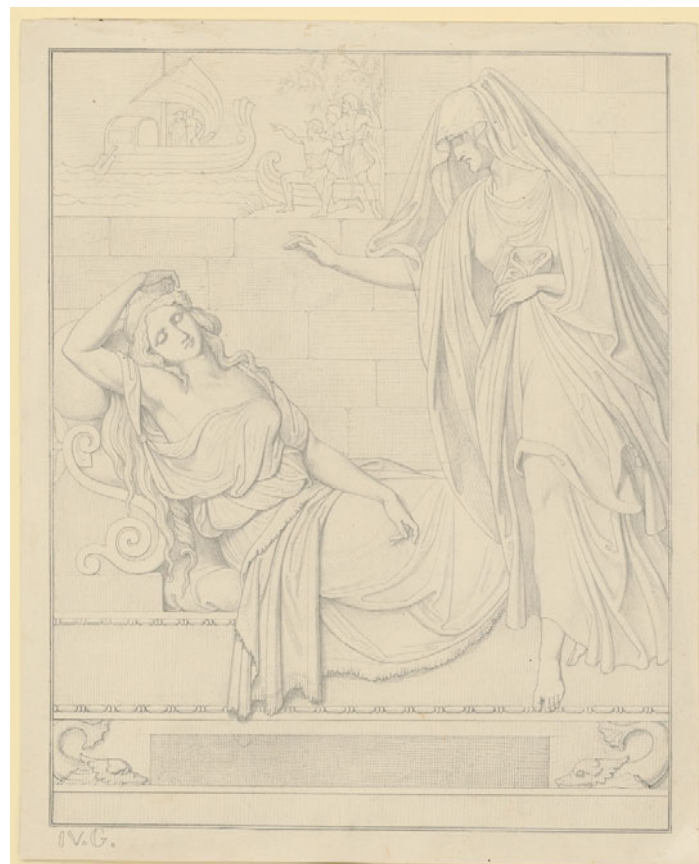
Bleistift  
nicht monogrammiert

Blattmaß: 34,5 x 27,5 cm  
Bildmaß: 31 x 25 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München  
Inv. Nr. 21652

Anbringung: Nordwand des 1. Saals (4. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch MStM, S 504 und S 533; Georg Hiltensperger führte die Szene im Querformat aus (vgl. Abb.63)



Telemachos u. Mentor bey Menelaos

Bleistift  
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 45,5 x 45 cm

Bildmaß: 30 x 24 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 21653

Anbringung: Nordwand des 1. Saals (4. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch Privatbesitz, T u 10; MStM, S 504



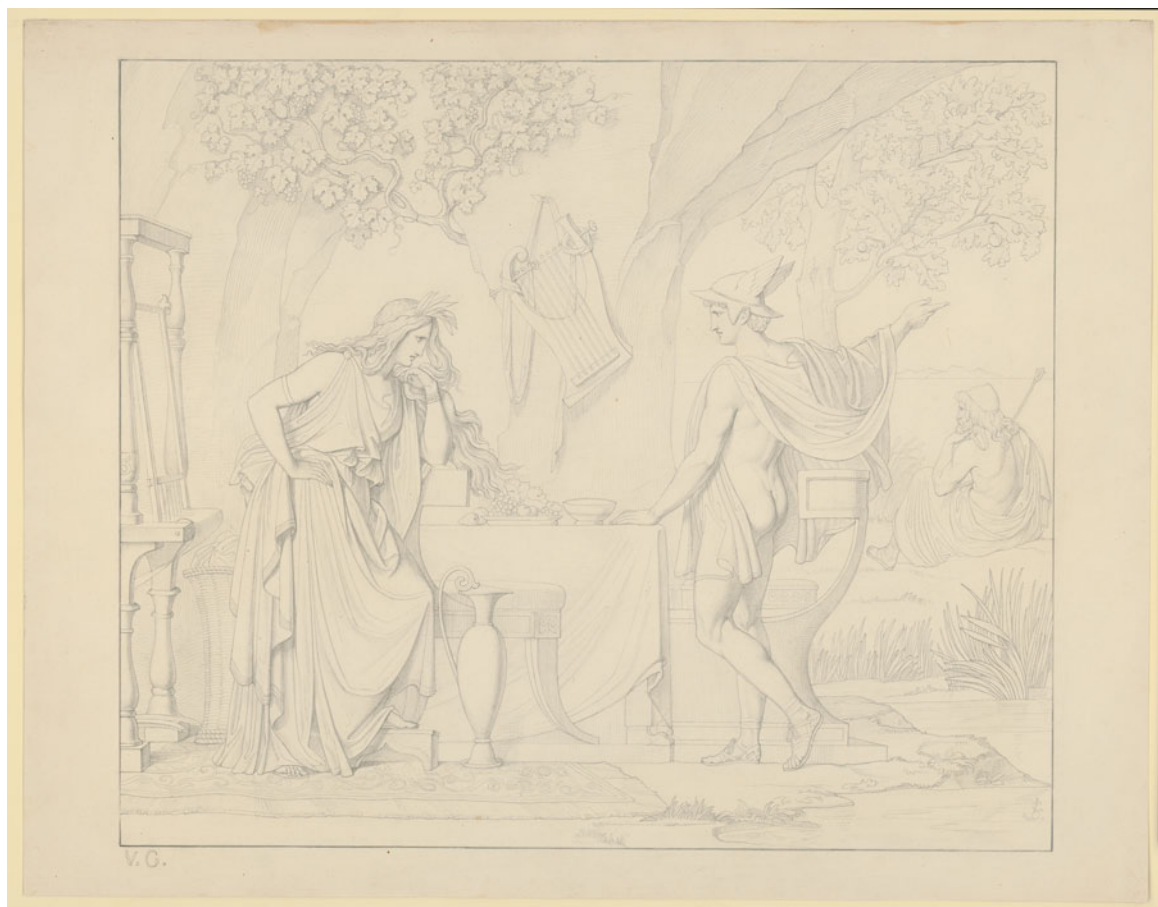
Hermeias bey Calypso, die Rückkehr des Odyßeus verlangend, dieser ferne trauernd

Bleistift  
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 47,5 x 59,5 cm  
Bildmaß: 42 x 49 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München  
Inv. Nr. 21654

Anbringung: Ostwand des 2. Saals (5. Gesang)  
Bemerkungen: siehe auch MStM, S 488 und S 505



## Abfahrt des Odyßeus

Bleistift  
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 39 x 44 cm  
Bildmaß: 36,5 x 41,5 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München  
Inv. Nr. 21655

Anbringung: Ostwand des 2. Saals (5. Gesang)  
Bemerkungen: siehe auch Privatbesitz, T u 3; MStM, S 484 (Odysseus wendet den Kopf zu Kalypso) und S 522





## Nausikaa die Wäsche anordnend

Bleistift  
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 46 x 42,5 cm

Bildmaß: 40 x 52 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 21657

Anbringung: Südwand des 2. Saals (6. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch Privatbesitz, T u 4; MStM, S 508, S 532 (vgl. Abb.23), S 535 (vgl. Abb.21) und S 536 (vgl. Abb.22)



Odyßeus aus dem Sturme errettet, flehend vor ihr

Bleistift

monogrammiert („LS“ ligiert), datiert („842“)

Blattmaß: 39 x 51,5 cm

Bildmaß: 36,5 x 49 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 21658

Anbringung: Südwand des 2. Saals (6. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch MStM, S 507



Odyßeus am Brunnen, Pallas als Mädchen ertheilt eine Auskunft über Alkinoos

Bleistift  
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 45 x 60,5 cm

Bildmaß: 38 x 47,5 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 21659

Anbringung: Westwand des 2. Saals (7. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch MStM, S 514





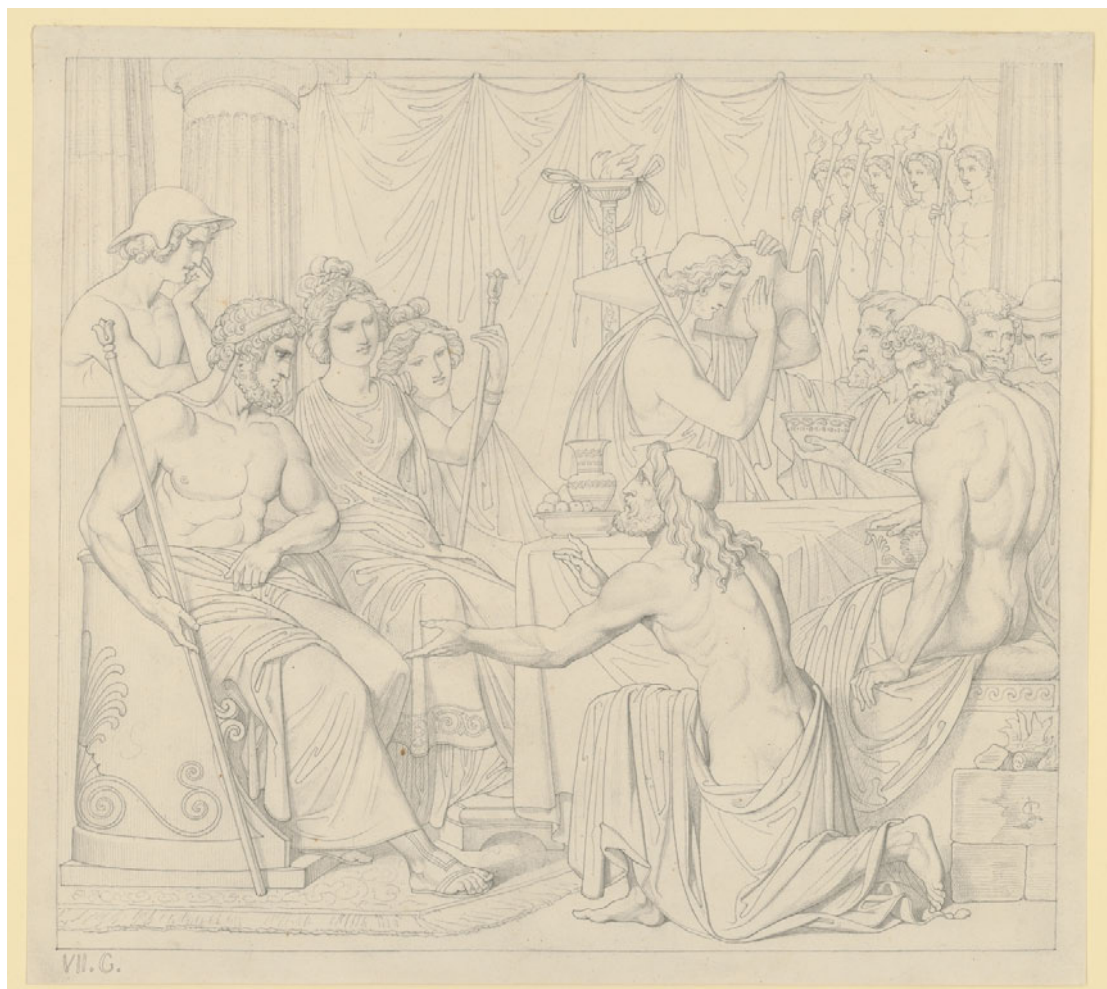
## Odyßeus flehend vor Alkinoos und Arete

Bleistift  
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 39 x 43 cm  
Bildmaß: 36 x 40,5 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München  
Inv. Nr. 21660

Anbringung: Westwand des 2. Saals (7. Gesang)  
Bemerkungen: siehe auch Privatbesitz, T u 5; MStM, S 509



## Odyßeus in den Kampfspielen mit der Scheibe werfend

Bleistift  
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 38,5 x 28,5 cm

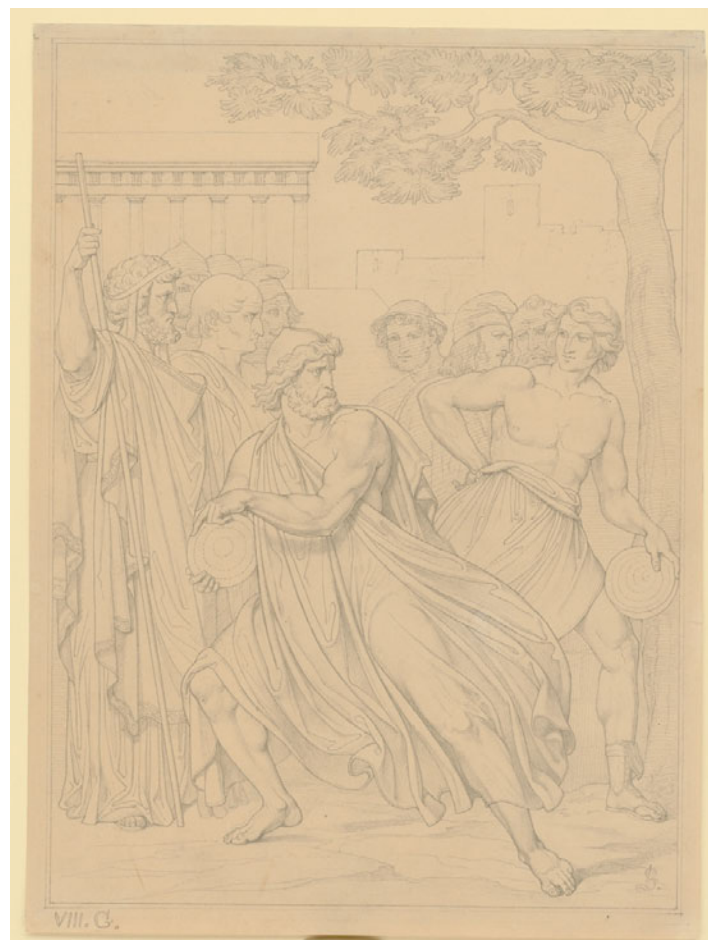
Bildmaß: 36,5 x 26,5 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 21661

Anbringung: Nordwand des 2. Saals (8. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch MStM, S 510; bei Georg Hiltensperger wirft Odysseus die Diskusscheibe in die andere Richtung, siehe hierzu auch Privatbesitz, T u 6



Demodokos singt von Troja, Odyßeus weint. Alkinoos tröstet – Arete

Bleistift  
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 55 x 45 cm

Bildmaß: 36 x 27 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 21662

Anbringung: Nordwand des 2. Saals (8. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch MStM, S 497 und S 510



Pallas

Bleistift  
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 33 x 17 cm

Bildmaß: 30 x 7,5 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 21663a

Anbringung: Nordwand des 2. Saals [?] (8. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch MStM, S 500



## Poseidon

Bleistift  
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 32 x 17 cm

Bildmaß: 28,5 x 7 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 21663b

Anbringung: Nordwand des 2. Saals [?] (8. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch MStM, S 519





## Odyßeus vor Alkinoos seine Irrfahrten erzählend

Bleistift  
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 41,5 x 69 cm

Bildmaß: 41,5 x 69 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 21665

Anbringung: Ostwand des 3. Saals (9. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch Privatbesitz, T u 8



## Das Geschwader des Odyßeus

Bleistift  
nicht monogrammiert

Blattmaß: 38,5 x 72 cm

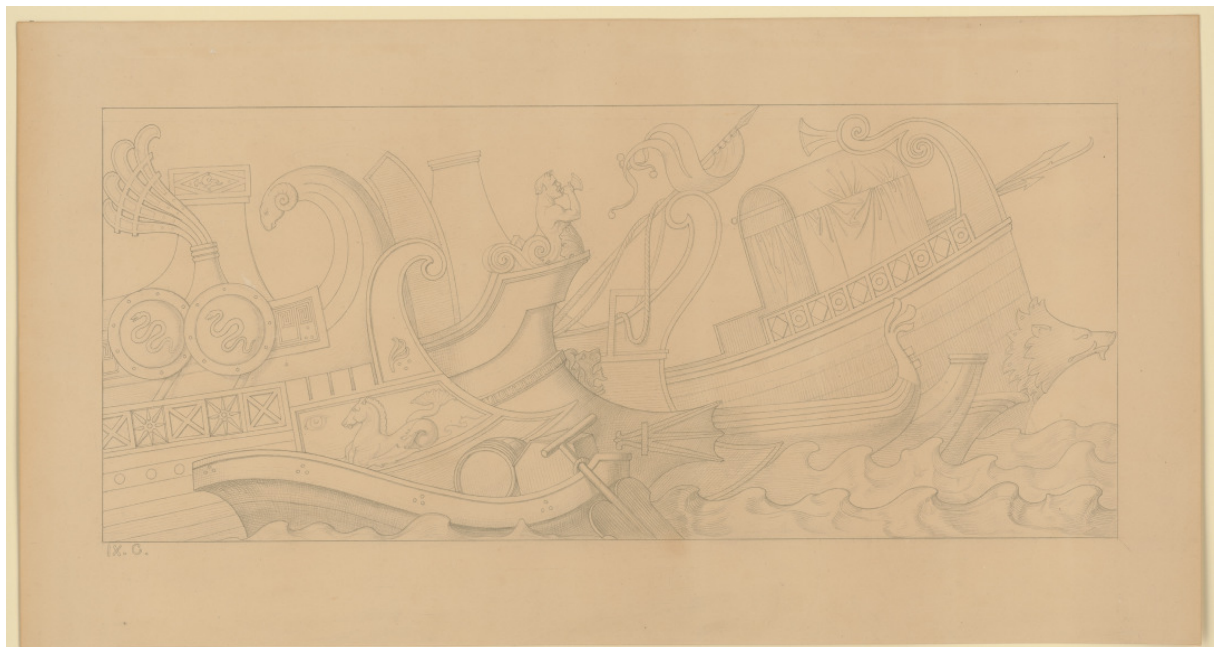
Bildmaß: 26,5 x 62 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 21664

Anbringung: Ostwand des 3. Saals (9. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch MStM, S 481





Abfahrt vom Gestade der Lästrigonen wo Odyßeus durch Abhauen des Taues das Schiff rettet. – die Gefährten rufen die Namen der Gefallenen

Bleistift  
monogrammiert („LS“ ligiert); datiert („45“)

Blattmaß: 46,5 x 66 cm  
Bildmaß: 41 x 55 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München  
Inv. Nr. 21666

Anbringung: Südwand des 3. Saals (10. Gesang)  
Bemerkungen: siehe auch MStM, S 511



Odyßeus auf Kirke anstürmend, sie zu dem gewünschten Schwur zu zwingen

Bleistift  
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 44,5 x 62 cm

Bildmaß: 39 x 49,5 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 21667

Anbringung: Südwand des 3. Saals (10. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch MStM, S 515



Odysseus den mit Winden gefüllten Schlauch im Schiffe ladend, Aeolus in der Höhle

Bleistift  
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 35 x 68 cm  
Bildmaß: 23,5 x 57 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München  
Inv. Nr. 21668

Anbringung: Südwand des 3. Saals (10. Gesang)  
Bemerkungen: siehe auch MStM, S 513



Hermes dem Odyßeus das Kraut Molly zeigend, gegen Kirkes Zauberkräfte

Bleistift  
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 36 x 68 cm

Bildmaß: 24 x 57 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 21669

Anbringung: Südwand des 3. Saals (10. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch MStM, S 512





Odyßeus in der Unterwelt; Teiresias weissagt, – hinter Odyßeus der Schatten seiner Mutter in den Opfergraben stierend – Schatten: Achilles, Ajax, Herakles, Tityon, Sisiphos, Minos

Bleistift

monogrammiert („LS“ ligiert); datiert („44“)

Blattmaß: 47 x 75 cm

Bildmaß: 43,5 x 74 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 21670

Anbringung: Westwand des 3. Saals (11. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch MStM, S 516



## Rückkehr des Schiffes aus der Unterwelt

Bleistift  
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 41 x 70,5 cm

Bildmaß: 26 x 62 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 21671

Anbringung: Westwand des 3. Saals (11. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch MStM, S 517



## Die Syrenen

Bleistift  
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 52 x 38 cm  
Bildmaß: 32,5 x 18 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München  
Inv. Nr. 21672

Anbringung: Nordwand des 3. Saals (12. Gesang)  
Bemerkungen: siehe auch MStM, S 519

---





# Skylla raubt sechs Gefährten aus dem Schiffe

Bleistift  
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 52 x 36,5 cm

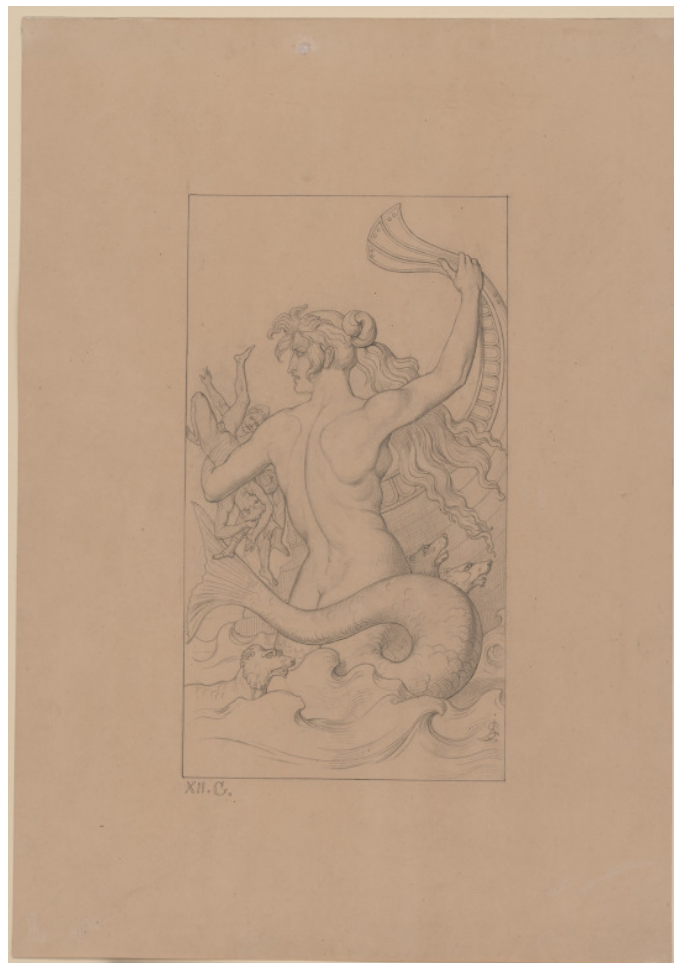
Bildmaß: 32 x 18 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 21673

Anbringung: Nordwand des 3. Saals (12. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch MStM, S 519



## Rinderraub auf Trinakria, in der Ferne Sturm

Bleistift  
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 50,5 x 36 cm

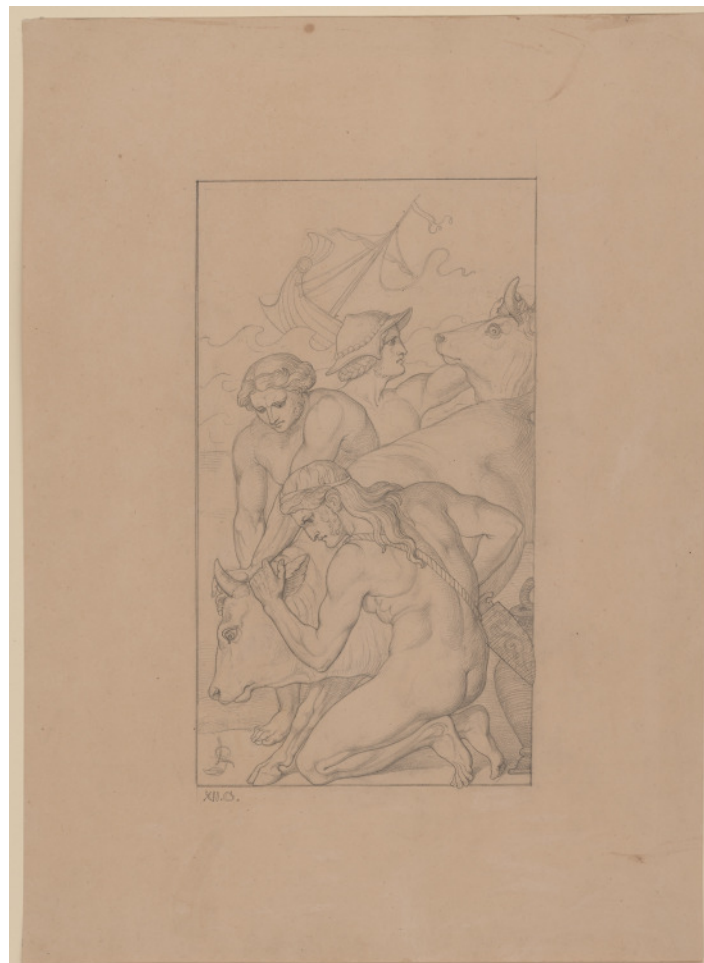
Bildmaß: 32 x 18 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 21674

Anbringung: Nordwand des 3. Saals (12. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch MStM, S 521



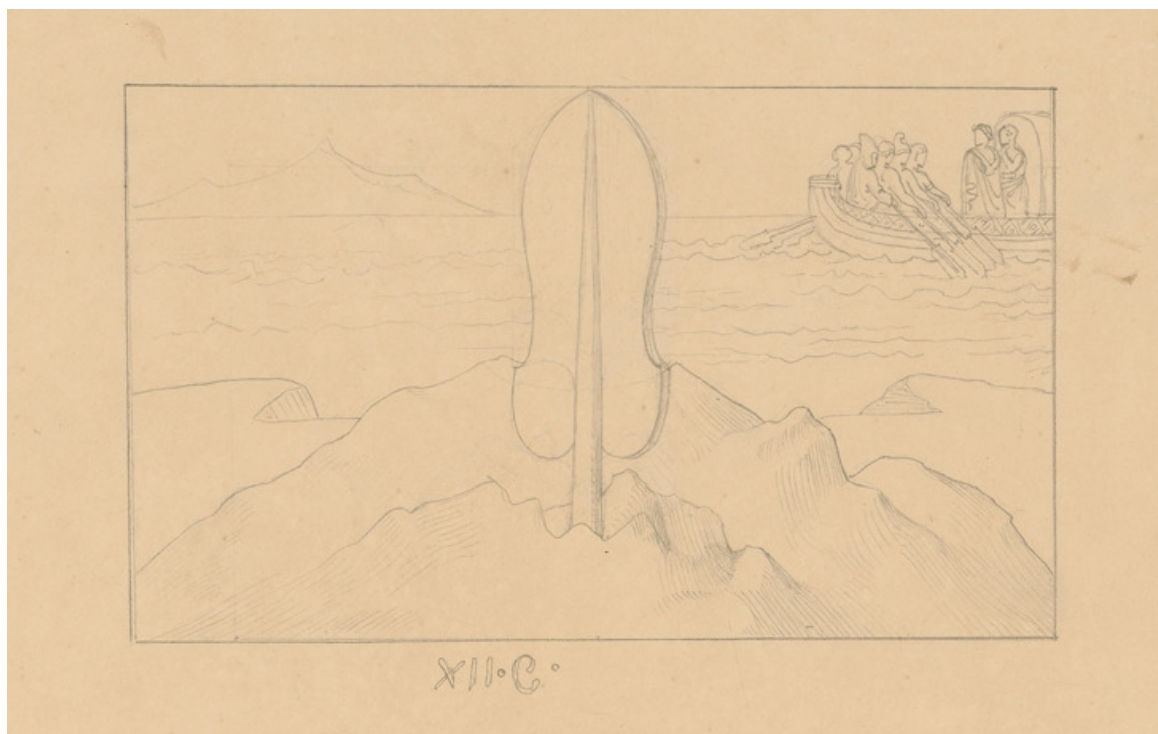
Elpenors Grab mit dem aufgeplanten Ruder in der Ferne das absegelnde Schiff

Bleistift  
nicht monogrammiert

Blattmaß: 44 x 63 cm  
Bildmaß: 12 x 20 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München  
Inv. Nr. 21675

Anbringung: Nordwand des 3. Saals (12. Gesang)  
Bemerkungen: siehe MStM, S 519



## Die schlürfende Charybdis

Bleistift  
nicht monogrammiert

Blattmaß: 44 x 63 cm  
Bildmaß: 12 x 20 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München  
Inv. Nr. 21675

Anbringung: Nordwand des 3. Saals (12. Gesang)  
Bemerkungen: siehe auch MStM, S 518



Odyßeus auf den Trümmern seines Schiffes nach Ogygia treibend

Bleistift  
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 44 x 63 cm

Bildmaß: 12 x 20 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 21675

Anbringung: Nordwand des 3. Saals (12. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch MStM, S 519





Odyßeus auf Ithaka, Athene entnebelt die Insel, die Geschenke der Fäaken in der Grotte der Nymfen geborgen

Bleistift  
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 43,5 x 63 cm  
Bildmaß: 37,5 x 57,5 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München  
Inv. Nr. 21676

Anbringung: Ostwand des 4. Saals (13. Gesang)  
Bemerkungen: siehe auch MStM, S 520



Das heimkehrende Schiff der Fäaken versteinert Poseidon durch einen Schlag mit der Hand

Bleistift  
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 32,5 x 44 cm

Bildmaß: 25,5 x 38 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München  
Inv. Nr. 21677

Anbringung: Ostwand des 4. Saals (13. Gesang)  
Bemerkungen: siehe auch MStM, S 524





## Odyßeus beim Schweinehirten Eumaios

Bleistift  
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 67,5 x 47,5 cm

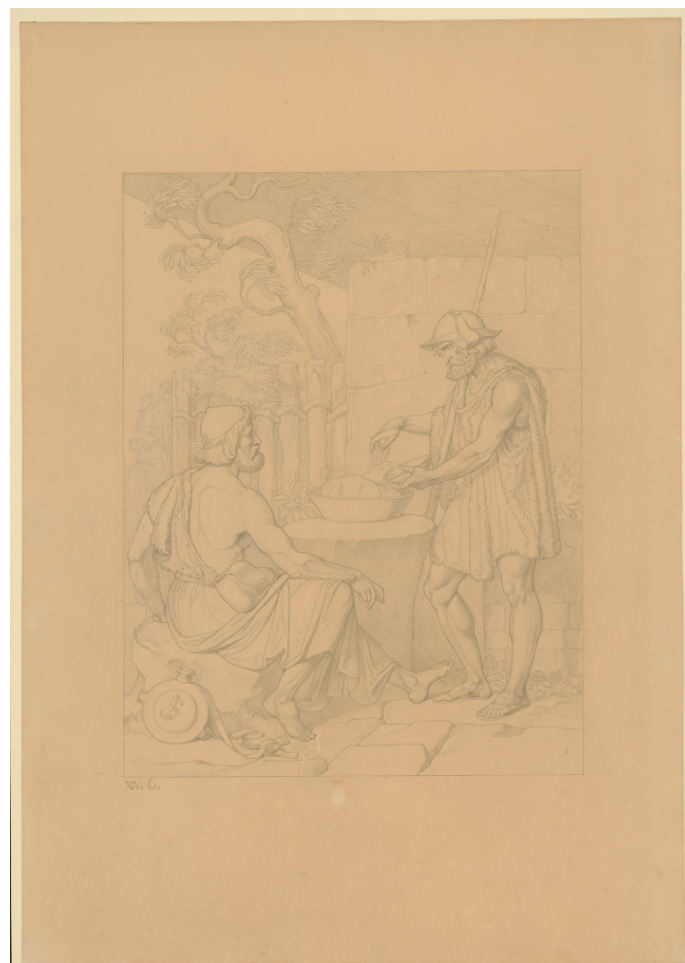
Bildmaß: 43,5 x 33 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 21678 (z.Zt. 21687)

Anbringung: Südwand des 4. Saals (14. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch MStM, S 525



Aiolos

Bleistift  
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 32,5 x 47 cm

Bildmaß: 12 x 20 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 21679

Anbringung: Südwand des 4. Saals (14. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch MStM, S 518



## Die Nacht

Bleistift  
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 32,5 x 47 cm

Bildmaß: 12 x 20 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 21680

Anbringung: Südwand des 4. Saals (14. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch MStM, S 518



## Penelopeia klagend über die Abwesenheit des Odyßeus

Bleistift  
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 48 x 32 cm

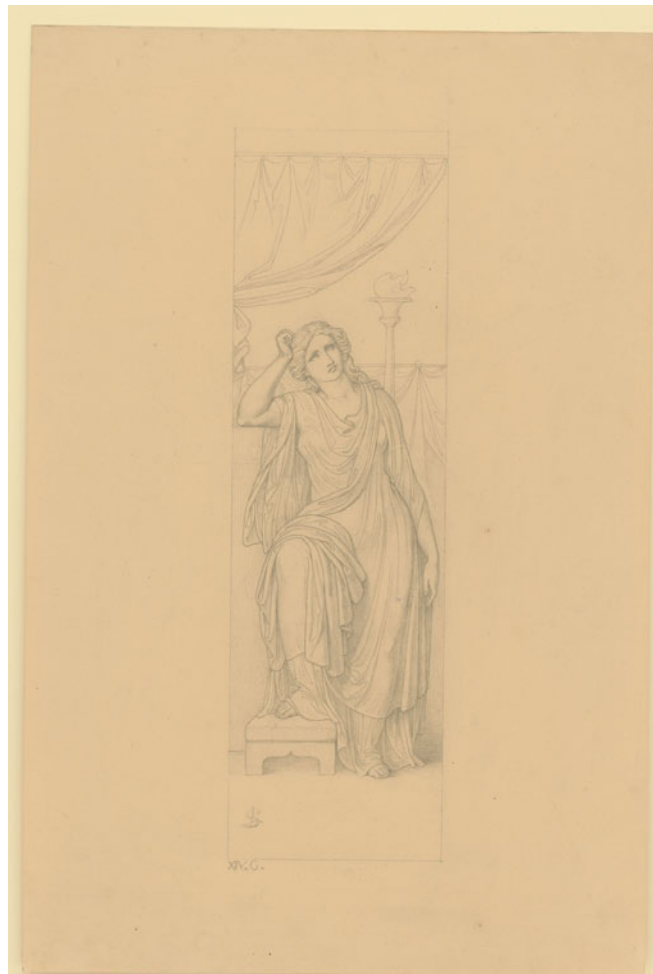
Bildmaß: 37 x 11 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 21681

Anbringung: Südwand des 4. Saals (14. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch MStM, S 522



Telemachos sinnend im Schiffe, wie er Odyßeus finde

Bleistift  
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 48,5 x 31,5 cm

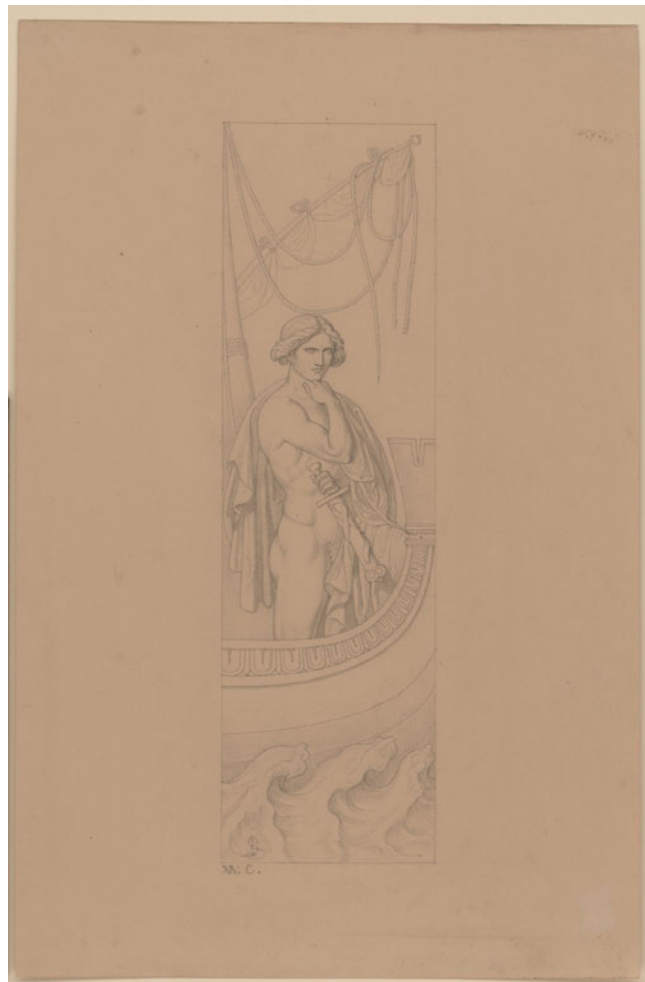
Bildmaß: 37,5 x 11 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 21682

Anbringung: Südwand des 4. Saals (14. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch MStM, S 522



Telemachos rückkehrend auf Ithaka, der Seher Theoklymenos erklärt ihm das Augurium als günstig

Bleistift  
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 47 x 66 cm  
Bildmaß: 37,5 x 58 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München  
Inv. Nr. 21683

Anbringung: Westwand des 4. Saals (15. Gesang)  
Bemerkungen: siehe auch MStM, S 523





# Eumaios in seiner Jugend von Seeräubern entführt

Bleistift  
signiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 34 x 48 cm  
Bildmaß: 25,5 x 38 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München  
Inv. Nr. 21684

Anbringung: Westwand des 4. Saals (15. Gesang)  
Bemerkungen: siehe auch MStM, S 524





## Odyßeus entdeckt sich dem Sohne

Bleistift  
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 61,5 x 38 cm

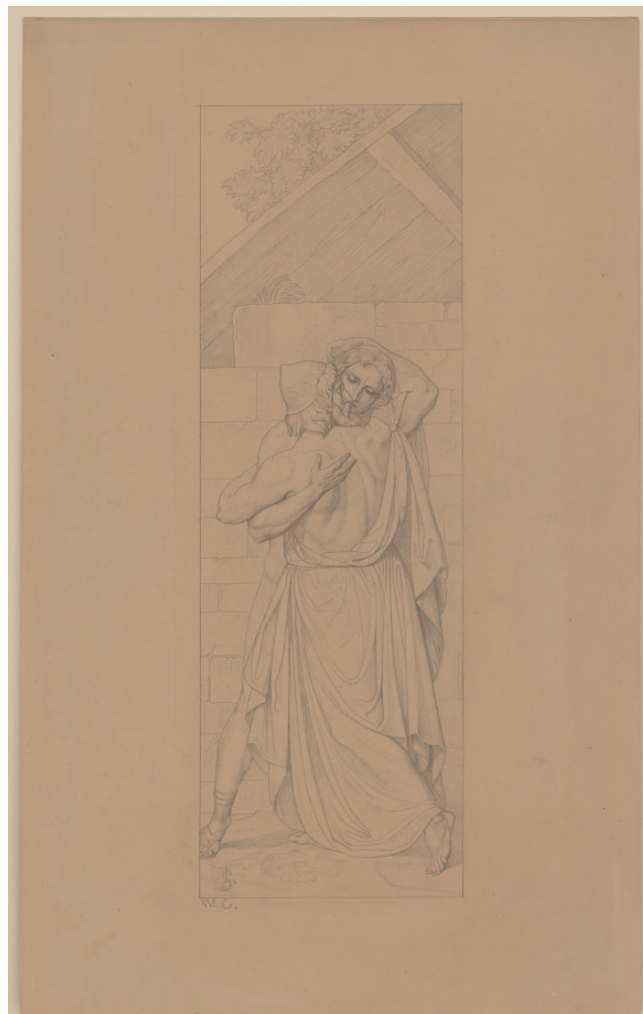
Bildmaß: 49 x 16,5 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 21685

Anbringung: Nordwand des 4. Saals (16. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch MStM, S 526



Die Freyer, besonders Antinoos beschließen die Ermordung des Telemachos

Bleistift  
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 60,5 x 41,5 cm

Bildmaß: 44 x 22 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 21686

Anbringung: Nordwand des 4. Saals (16. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch MStM, S 521



Odyßeus und Eumaios gehen zur Stadt – der Ziegenhirt Melantheus beschimpft den Odyßeus, der sich mit Mühe zurückhält. Telemachos schon früher abgegangen, wird von Penelope bewillkommt

Bleistift  
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 52,5 x 77,5 cm  
Bildmaß: 47 x 71,5 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München  
Inv. Nr. 21687

Anbringung: Ostwand des 5. Saals (17. Gesang)  
Bemerkungen: siehe auch MStM, S 479 und S 528



## Odyßeus u. sein alter Hund Argos

Bleistift  
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 42 x 55 cm

Bildmaß: Seitenlänge des Rhombus: 27 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 21688

Anbringung: Ostwand des 5. Saals (17. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch MStM, S 496 und S 527



Odyßeus wirft den Bettler Iros – Beyfall der Freyer, im Weyrauch Eumaio

Bleistift  
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 53 x 77 cm

Bildmaß: 47 x 71 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 21689

Anbringung: Südwand des 5. Saals (18. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch MStM, S 478





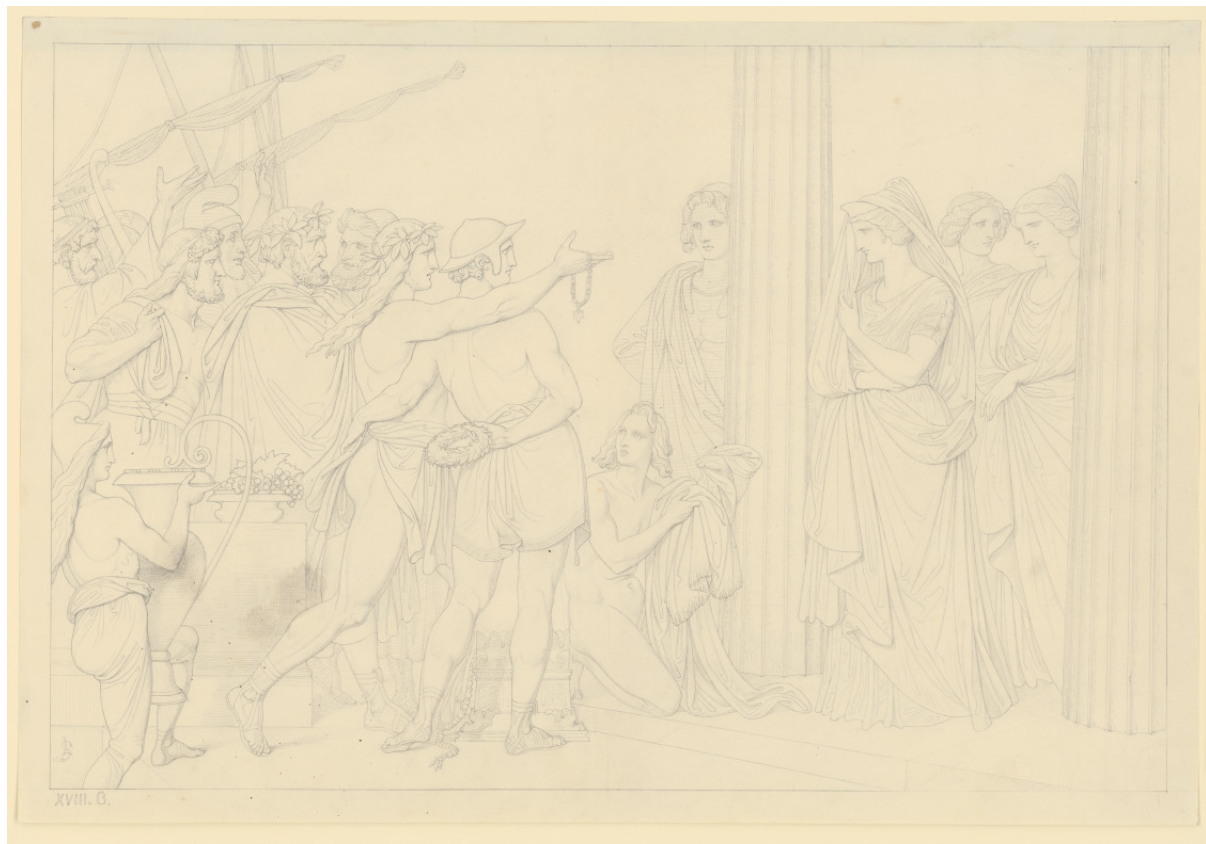
Penelope von den Freyern begrüßt und beschenkt, nachdem sie den endlichen Besitz ihrer Hand dem künftigen Sieger im Bogenschießen versprochen. – ihr zur Seite Telemachos

Bleistift  
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 51 x 75 cm  
Bildmaß: 47,5 x 71 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München  
Inv. Nr. 21690

Anbringung: Südwand des 5. Saals (18. Gesang)  
Bemerkungen: siehe auch MStM, S 476



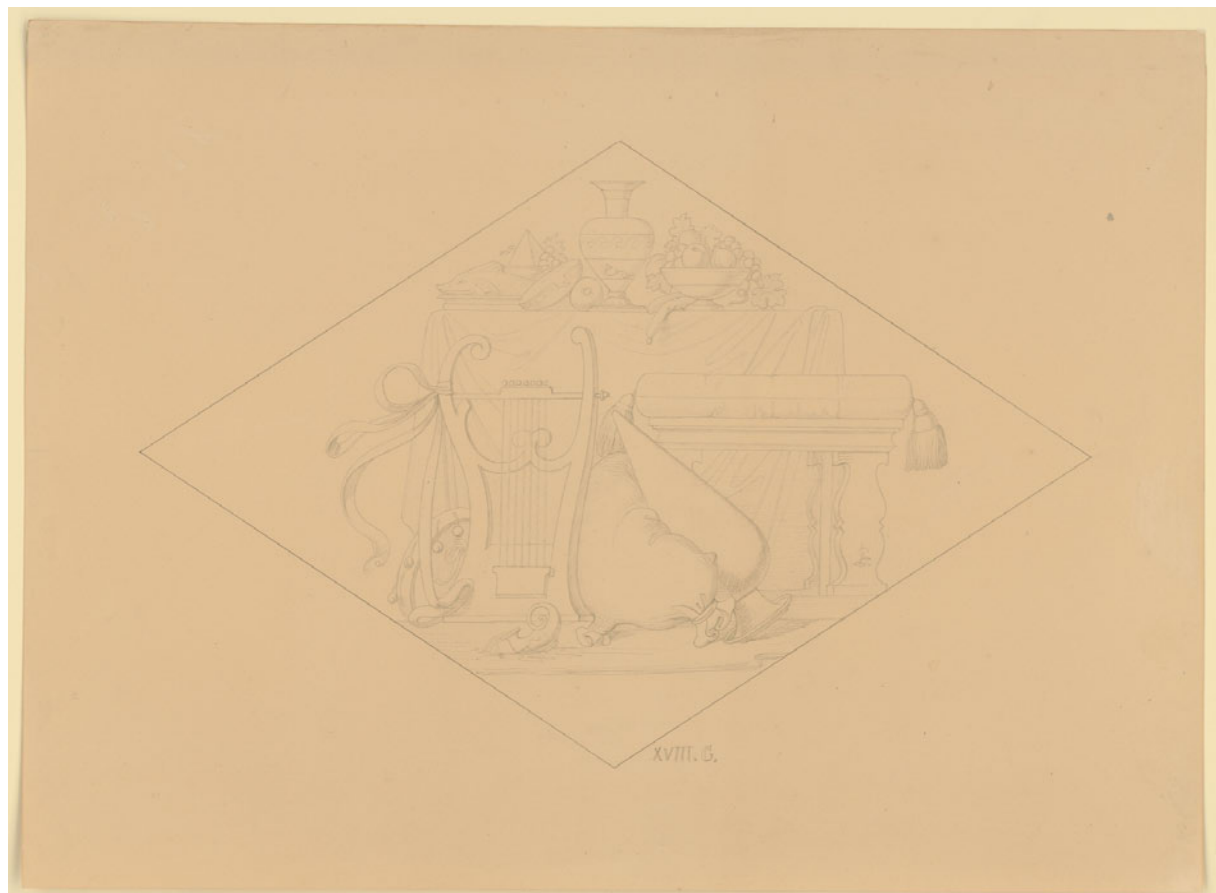
Trophäe: Allegorie auf die Schwelgerey der Freyer

Bleistift  
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 42 x 57,5 cm  
Bildmaß: Seitenlängen des Rhombus: 28 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München  
Inv. Nr. 21691

Anbringung: Südwand des 5. Saals (18. Gesang)  
Bemerkungen: siehe auch MStM, S 493 und S 518





Odyßeus von der alten Amme Eurykleia beym Fußbade an der Narbe erkannt –  
Penelope jammernd

Bleistift  
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 52,5 x 77,5 cm  
Bildmaß: 47 x 71 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München  
Inv. Nr. 21692

Anbringung: Westwand des 5. Saals (19. Gesang)  
Bemerkungen: siehe auch MStM, S 475 und S 529



Odyßeus in der Jugend eben vor jenem Eber, der ihn verwundete, zu Boden stürzend

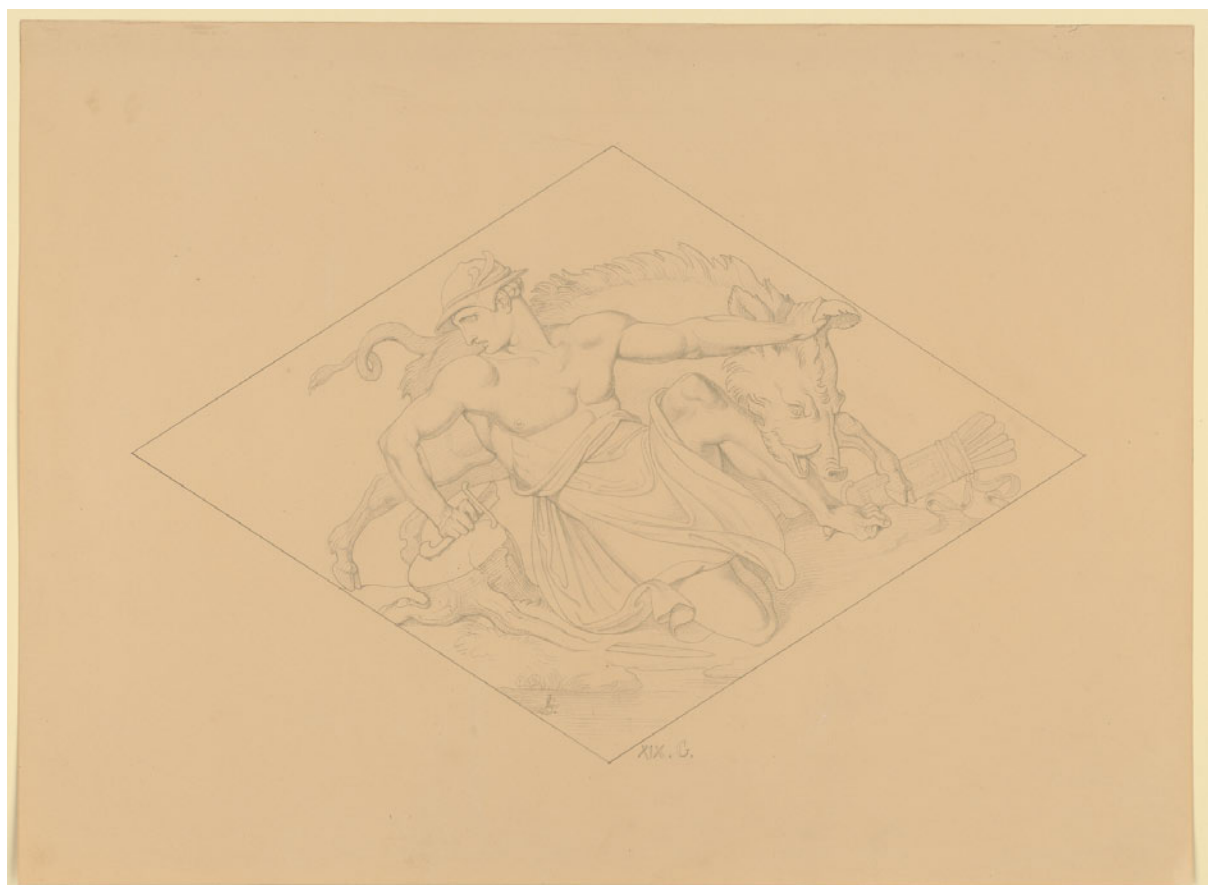
Bleistift  
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 41,5 x 57 cm

Bildmaß: Seitenlänge des Rhombus: 27,5 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München  
Inv. Nr. 21693

Anbringung: Westwand des 5. Saals (19. Gesang)  
Bemerkungen: siehe auch MStM, S 492 und S 527



## Schwelgerisches Treiben der Freyer

Bleistift

monogrammiert („LS“ ligiert); datiert („46“)

Blattmaß: 81,5 x 35,5 cm

Bildmaß: 66 x 18 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 21694

Anbringung: Nordwand des 5. Saals (20. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch MStM, S 491 und S 526



Der ausgewiesene Seher Theoklymenos prophezeit Unglück und entflieht

Bleistift  
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 81 x 36 cm  
Bildmaß: 65,5 x 17,5 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München  
Inv. Nr. 21695

Anbringung: Nordwand des 5. Saals (20. Gesang)  
Bemerkungen: siehe auch MStM, S 495 und S 526



## Penelope holt den Bogen des Odyßeus in der Rüstkammer

Bleistift  
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 41 x 55,5 cm

Bildmaß: 29 x 42 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 22501

Anbringung: Ostwand des 6. Saals (21. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch MStM, S 485



Während die Freyer durch den Seher vom Schießen abgemahnt werden hat  
Odyßeus durch die Eisen getroffen

Bleistift  
nicht monogrammiert

Blattmaß: 53,5 x 111 cm  
Bildmaß: 50 x 107 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München  
Inv. Nr. 22502

Anbringung: Ostwand des 6. Saals (21. Gesang)  
Bemerkungen: siehe auch MStM, S 483





## Die Freyer getötet

Bleistift  
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 54 x 65 cm  
Bildmaß: 49,5 x 53,5 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München  
Inv. Nr. 22503

Anbringung: Südwand des 6. Saals (22. Gesang)  
Bemerkungen: siehe auch MStM, S 477 und S 530





## Der Sänger und Medon, der Herold verschont

Bleistift  
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 43 x 56,5 cm

Bildmaß: 29 x 42 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 22504

Anbringung: Südwand des 6. Saals (22. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch MStM, S 487



Odyßeus räuchert das Haus, um ihn das getreue Gesinde und Telemachos

Bleistift  
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 55 x 68,5 cm

Bildmaß: 50 x 53 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 22505

Anbringung: Südwand des 6. Saals (22. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch MStM, S 480



Odyßeus und Penelope einander umarmend – Eurykleia – Reigentanz der  
Dienstleute des Odyßeus, um die Ithaker über den Tod der Freyer zu täuschen

Bleistift  
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 53,5 x 108 cm  
Bildmaß: 49 x 105 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München  
Inv. Nr. 22506

Anbringung: Westwand des 6. Saals (23. Gesang)  
Bemerkungen: siehe auch MStM, S 482



Das Geheimnis des Odyßeus – als allegorisches [sic] Trophäe mit Lyra, Schwert,  
Ruder und dem Myrthenkranz

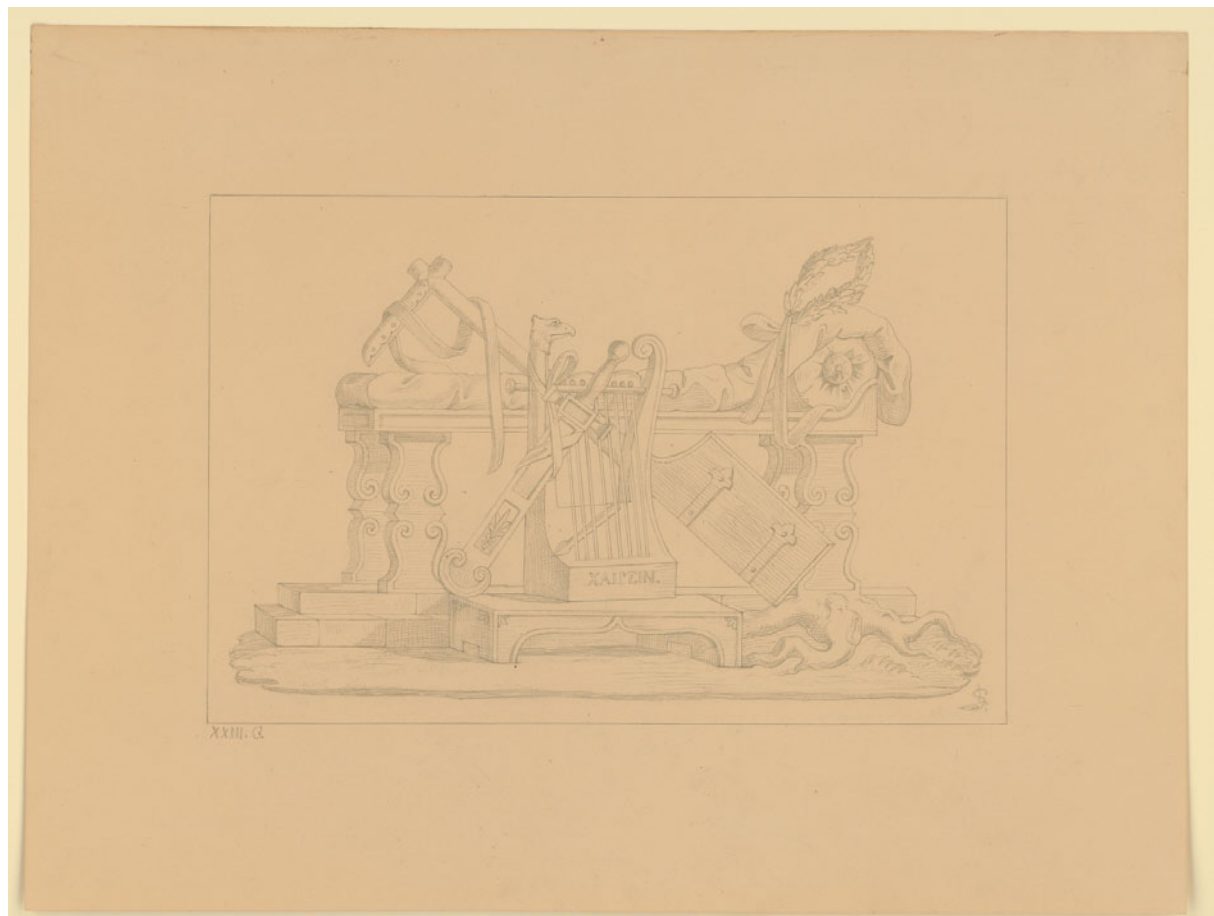
Bleistift  
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 42,5 x 56 cm  
Bildmaß: 25,5 x 38,5 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München  
Inv. Nr. 22507

Anbringung: Westwand des 6. Saals (23. Gesang)

Bemerkungen: von Georg Hiltensperger durch eine neue Szene ersetzt (vgl. Abb.47)



# Die Seelen der Freyer von Hermeias zur Unterwelt geführt

Bleistift  
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 61,5 x 36,5 cm

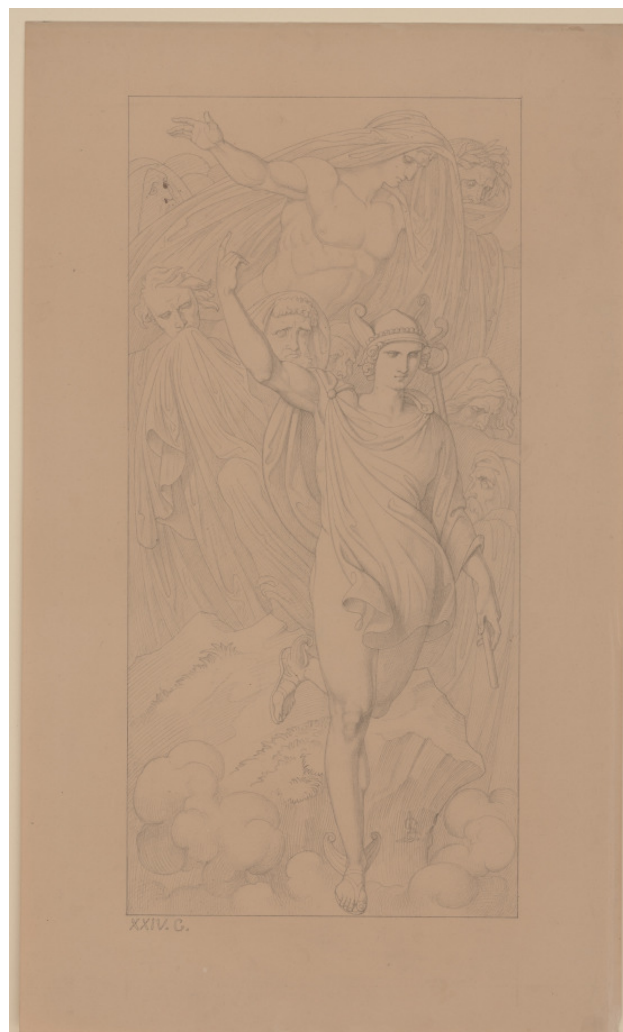
Bildmaß: 49,5 x 24 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 22508

Anbringung: Nordwand des 6. Saals (24. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch MStM, S 489



## Odyßeus und Laertes einander erkennend

Bleistift  
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 61,5 x 32,5 cm

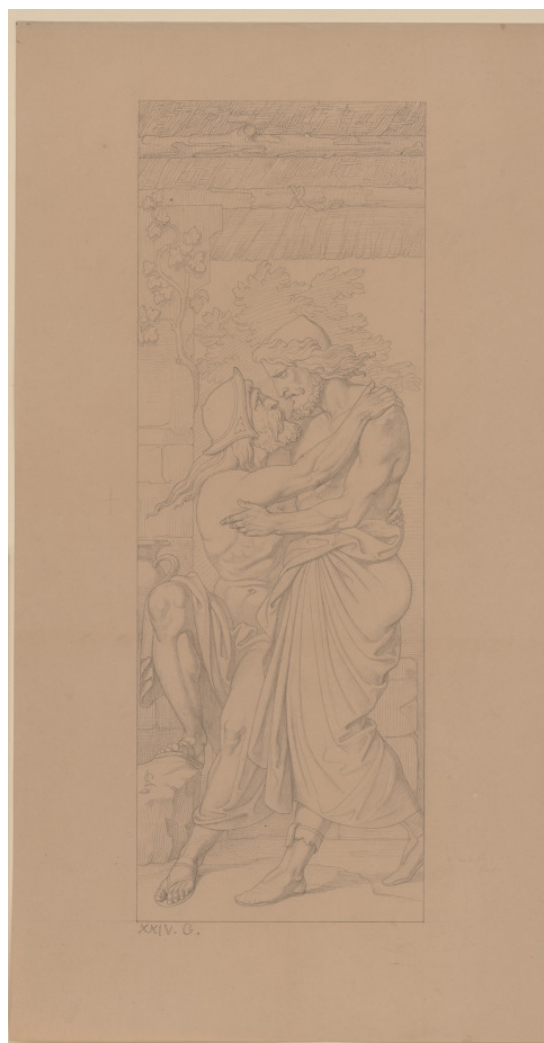
Bildmaß: 49,5 x 17,5 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 22509

Anbringung: Nordwand des 6. Saals (24. Gesang)

Bemerkungen: siehe auch MStM, S 490





Trophäen: nautisch-kriegerisch

Bleistift  
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 79,5 x 53,5 cm

Bildmaß: 69 x 11,5 cm

Staatliche Graphische Sammlung, München

Inv. Nr. 22511

Anbringung: laut Programm von Otto Geiger nicht realisiert (vgl. Anhang, Dokument 4)

Bemerkungen: siehe auch MStM, S 500





# Trophäen: allegorisch auf Schwelgerey und Hochzeit

Bleistift  
monogrammiert („LS“ ligiert)

Blattmaß: 69,5 x 46 cm  
Bildmaß: keine Umrahmung der Zeichnungen

Staatliche Graphische Sammlung, München  
Inv. Nr. 22510

Anbringung: laut Programm von Otto Geiger nicht realisiert (vgl. Anhang, Dokument 4)  
Bemerkungen: siehe auch MStM, S 488

